UTAMARO.

Von

Dr. Julius Kurth.



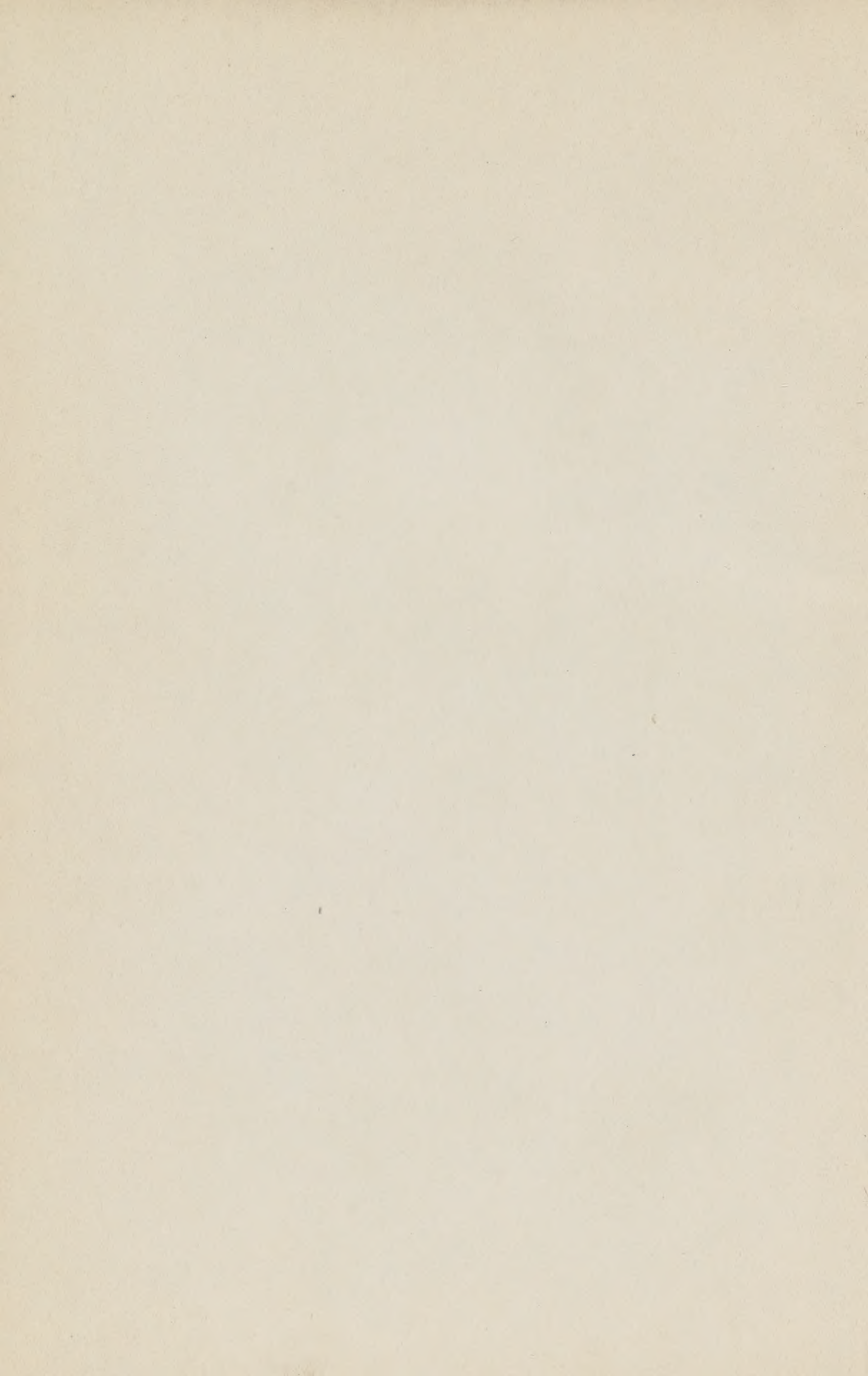
哥麿画



Leipzig: F. A. Brockhaus.











UTAMARO.





TAFEL 1.



Aus Nr. 336. Sammlung Wagner.

Porträt der Dame Tomimoto Toyohina.

Aus den Silbergrundserien.





UTAMARO.

Von

DR. JULIUS KURTH.

Mit 45 bunten und schwarzen Tafeln und Abbildungen, einschließlich eines Farbenholzschnittes und 10 Schrifttafeln.

Motto: „Ich bin japanischer Maler.“
Suzuki Harunobu.



Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1907.



Meiner Frau Elisabeth gewidmet.



VORWORT.

Es ist mir wohl bewußt, daß ich mit diesem Buche die erste deutsche Monographie eines japanischen Holzschnittmeisters herausgebe, die den Anspruch strenger Wissenschaftlichkeit erhebt.

Dies erfüllt mich einerseits mit mancherlei ernsten Bedenken. Soll sie an einer Grundlage für die deutsche Wissenschaft des japanischen Holzschnitts, deren Wichtigkeit für unser eigenes Kunstempfinden immer mehr erkannt wird und deren Hauptprobleme v. Seidlitz in meisterlicher Weise zusammengestellt hat, mitarbeiten helfen, so springen ihre Mängel sofort in die Augen. Es werden sich neben vielem Neuen und Richtigen manche Irrtümer eingeschlichen haben, die nur durch gleiche eingehende Studien zu verbessern wären. Es werden zahlreiche Lücken geblieben sein, denn der Stoff ist so umfangreich, daß ihn auch sechs Jahre eifrigster Arbeit nicht umfassen können. Und doch, glaube ich, muß einmal ein Anfang gemacht werden, wenn nicht die zahlreichen Liebhaber und Sammler japanischer Farbenholzschnitte fortwährenden Irrtümern ausgesetzt sein und die Arbeiten darüber nicht Gefahr laufen sollen, durch kritiklose Aufnahme früherer angeblicher Resultate im Feuilletonismus zu verseichten.

Andererseits gewährte es mir eine hohe Freude, ziemlich jungfräulichen Boden bestellen zu dürfen. Der Weg, den ich einschlug, gab mir so viele wertvolle und neue Fernsichten, daß ich bei dem mühseligen und langsamen Vorwärtsschreiten reich entschädigt worden bin.

Das Buch bildet eine meiner Studien über Dekadenzkunst, die ich bei verschiedenen Völkern und in verschiedenen Epochen unter-

suche. Zu meiner aufrichtigen Freude regen sich auch andere Kräfte, um das Gebiet des japanischen Holzschnitts eingehend zu behandeln. So arbeitet Herr Professor Dr. Jaekel-Greifswald an einem Buche über die Entwicklungsstadien in den Werken der einzelnen Meister, das umsomehr Aufmerksamkeit verdient, als der Autor eine der herrlichsten Sammlungen von Meisterholzschnitten überhaupt besitzt; so hat es Herr Friedrich Succo-Lichtenberg unternommen, eine Monographie des sehr schwer zu behandelnden Toyokuni I zu schreiben. Ich selbst gedenke demnächst Studien über das Sharaku-Problem, Nagayoshi und einige Primitive zu publizieren.

Viele Förderer standen mir zur Seite, die mir ihre wertvollen Sammlungen in liberalster Weise zur Verfügung stellten, so Herr Professor Dr. Jaekel-Greifswald, Professor Max Liebermann-Berlin, Geheimrat Dr. Muthesius-Nicolassee, Professor Stadler-München (seiner Sammlung entstammt das prächtige Blatt, das auf der Einbanddecke reproduziert ist), Succo-Lichtenberg, die Berliner Firmen Bamberger, Rex & Co., Schwartze (Herr Fritzsche) und R. Wagner. Besonders mit Rat und Tat haben mich die Herren Albert Brockhaus-Leipzig, Elkan (Firma R. Wagner) und Vorwald (Firma Rex & Co.) in der zuvorkommendsten Weise unterstützt. Herr Tera-Uchi-Berlin machte mich auf wichtige japanische Quellen aufmerksam. In seinem Besitz befindet sich das wertvolle Büchlein von Shikitei Samba. Herr Direktor Professor Peter Jessen-Berlin ermöglichte mir in der entgegenkommendsten Weise die Benutzung der Sammlung des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin, aus der ich eine ganze Reihe der hervorragendsten Werke publizieren konnte.

Allen genannten Herren spreche ich meinen wärmsten und aufrichtigsten Dank aus.

In der Schreibung der japanischen Wörter habe ich mich den später aufzuführenden Wörterbüchern angeschlossen. Sie alle verfahren so ziemlich nach demselben System, ohne daß bisher jede Inkonsequenz beseitigt worden wäre. So kommt z. B. kiyo und kyo trotz gleicher japanischer Schreibung nebeneinander vor, ebenso die wohl mehr dem Yedo-Dialekt angehörige Schreibung ye für e.

Obschon das Kana-Alphabet dafür zwei Zeichen enthält, werden sie von den Japanern selbst beliebig verwechselt, ja das Zeichen he erscheint sogar für beide Lesungen (Hepburne, pag. 145). Noch größer ist die Verwirrung in den verschiedenen Diphthongen. Ich habe in ältern Texten für kyō neben ki-yo-u sogar bei denselben Wörtern ke-u gefunden. Schwankend wird vorläufig auch noch die Anwendung von Bindestrichen zwischen zusammengehörigen Vokabeln sein. Es wäre zu wünschen, daß sich die europäischen Philologen zu konsequenten Schreibungen vereinigten.

Zur Aussprache sei bemerkt, daß sh unserm sch, ch unserm tsch, j unserm dsch ungefähr entspricht und daß das u in den Silben ku und tsu besonders am Schlusse der Wörter, aber auch sonst häufig bei der Aussprache elidiert wird.

Die Betonung macht uns Westländern darum große Schwierigkeiten, weil die japanische Sprache nicht nach unserer Art akzentuiert, sondern, wie die Dichter der Antike, quantitiert. Ich habe nicht feststellen können, ob der Name unsers Meisters Utamáro oder Utámaro betont wird; scharfe Akzente dürften sich überhaupt nicht geben lassen.

Eckige Klammern bedeuten, daß das betreffende Werk in diesem Buche abgebildet ist.

Möge die bescheidene Arbeit wohlwollend aufgenommen werden! Für Berichtigungen und Ergänzungen ist niemand so dankbar wie

der Verfasser.

Meiji 39, am Ende des Jahres des Pferdes,
im hundertsten Todesjahr des Utamaro.



INHALTSVERZEICHNIS.



EINLEITUNG.



1. POSTULATE.

Die wissenschaftliche Pflege des japanischen Farbenholzschnitts liegt noch in den Anfängen. Zwar ist die deutsche, englische, französische und amerikanische Literatur nicht arm an Büchern, die in diese Disziplin fallen, aber wissenschaftlich Mustergültiges ist bisher nur wenig geleistet worden. Unser klassisches und grundlegendes Werk bleibt noch immer W. v. Seidlitz' «Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts»[1], das mit deutscher Gründlichkeit und Systematik die Hauptzüge zusammenstellt und mit vortrefflicher Kritik die Großen von den Kleinen scheidet. Aber mit feinfühliger Wissenschaftlichkeit gesteht es der Autor selbst, daß sein Werk nichts Abgeschlossenes sein will und kann; er hat nur die Fundamente legen wollen.

Bauen wir aber auf ihnen nicht weiter, so läuft unsere Wissenschaft große Gefahr: Wenn sie im Unfertigen stecken bleibt, dann wird sie bestenfalls mehr oder weniger wertvolle Geschmacksurteile zeitigen, schlimmstenfalls in der geistreichen Phrase verseichten. Ihr Inhalt ist von großer Wichtigkeit, sowohl kulturhistorisch wie kunstgeschichtlich, sein Einfluß auf die Kunst des Westens enorm.

Wie steht es aber mit ihren Resultaten?

Zunächst muß es auffallen, daß über die wichtigsten Daten der Farbenholzschnittmeister — und es handelt sich um eine uns ganz naheliegende Epoche von etwa 200 Jahren — die allergrößte Unklarheit herrscht. Das Schwanken um ein bis zwei Jahre würde nicht allzu wichtig sein; wenn aber der eine Autor die Lebensjahre des Begründers der Kunst, Hishikawa Moronobu, auf 1638—1714, der andere 1648—1715, ein dritter von 1625—1695 setzt — beim Geburtsjahr also eine Differenz von 23, beim Todesjahr von 20 Jahren! —,

[1] 4°. Dresden 1897.

wenn nach dem einen Autor der erste der Torii-Meister 1664, nach dem andern 1688 geboren wird — und wir können diese Liste beliebig fortsetzen —, so sind das doch Verschiebungen, die ein historisches Bild völlig verzerren müssen.

Die Gleichnamigkeit zahlreicher Meister (ich erinnere nur an die verschiedenen Shunko, Yeizan, Masanobu) hat den Zustand noch heilloser gemacht; dazu kommen die Verschiedenheiten der Lesarten in den Namen, die große Zahl von Nebennamen, die oft ein einziger Meister führt, der Umstand, daß berühmte Größen, wie Harunobu und Utamaro, von erbärmlichen Nachahmern um ihre Namen bestohlen und durch gefälschte Signaturen für minderwertige Machwerke in Anspruch genommen wurden, die Schwierigkeit, ältere Nachdrucke von den Originalen zu unterscheiden, und vieles andere.

Auch über die künstlerische Wertung der einzelnen Meister fehlt noch jedes abschließende Urteil. Es mutet höchst befremdend an, wenn F. Strange in der Neuauflage seiner «Japanese Illustration»[1] dem riesengroßen Sharaku nur sechs Zeilen des Vorworts widmet und ganz minderwertigen Spätmeistern volle Bildertafeln gönnt.

Wir können diesen Anklagezettel beliebig vergrößern. Nicht einmal die Lesarten und Übersetzungen berühmter Büchertitel stehen fest, wie wir später an manchen Beispielen zeigen werden, und wo einmal in frühern Jahren etwas falsch gelesen wurde, schleppt sich der Fehler von Buch zu Buch fort.

Das sind sehr bedenkliche Dunkelheiten; es ist an der Zeit, den Anfang der Aufhellung zu machen, und dabei drängen sich uns eine Reihe von Postulaten auf, aus denen wir Kriterien für sicherere Forschungen gewinnen können. Der schöne Katalog der Sammlung Pierre Barboutau[2] hat in höchst anerkennenswerter Weise drei japanische Quellen über die Geschichte der Holzschnittmeister benutzt[3], sie mit A, B und C bezeichnet und historische Notizen aus ihnen den Werken der Sammlung zur Begleitung mitgegeben. Man hat sich den japani-

[1] Erste Auflage London 1896, zweite Auflage 1904, gegen die erste nur durch Berichtigungen in der Einleitung unterschieden, während im Texte die Errata stehen blieben!

[2] 2 Bde. Paris 1904. Expll. numeriert.

[3] A: «Hon cho gwa ka jin mei ji sho», redigiert von Kano Hisanobu, Mitarbeiter Kohitsu Ryōyetsu, Vorwort von Konakamura Kyonori und Kurokawa Mayori, 2 Bde., 1894. — B: «Nihon bijutsu gwaka jin meisho den», redigiert von Higuchi Bunzan, Vorwort von Kawamura Teizan, 2 Bde., 1892. — C: «Zoho ukiyoye ruikō», verbessert und vermehrt von Homma Mitsumori. Tōkyō 1889. Neue Ausgabe 1901.

schen Quellen gegenüber sehr skeptisch verhalten, und zum Teil mit Recht, denn einerseits sind sie nicht historische Werke in unserm Sinne, andererseits widersprechen sie sich häufig in den Einzelheiten. Unser Anhang gibt als typisches Beispiel japanischer Kunstgeschichte die wortgetreue Übersetzung der Quelle C, einer Quelle, die in der Tat nichts an Verworrenheit zu wünschen übrig läßt. Was ihnen aber einen unschätzbaren Wert verleiht, ist eine Fülle von Anekdoten aus dem Leben der Künstler, die oft die hellsten Schlaglichter auf deren Charakter werfen und sicher auf historischem Gestein fußen. Mögen des Suetonius römische Kaiserbiographien noch so sehr als Hofklatschsammlungen verketzert werden, unschätzbar bleiben sie uns doch und fügen manchen farblosen Stellen des großen Tacitus recht bunte Töne hinzu. Nun haben wir aber keinen japanischen Tacitus. Wie ist die Lücke zu füllen? Einzig und allein durch gründliche Vergleichung der japanischen Quellen mit den vorhandenen Monumenten, wie dies bereits bei Einzelheiten mit großem Glück geschehen ist. Solche Monumente können eigentliche Denkmäler, wie Tempelweihgaben, Grabtafeln usw., sein, sie werden aber in der Hauptsache durch die Werke der Künstler selbst dargestellt. Zeitgenössische Datierungen, Vor- und Nachworte der illustrierten Bücher geben uns durchaus sichere Anhaltspunkte. Daher ist es eine Hauptvoraussetzung, die Texte der Werke zu lesen. Aus demselben Grunde ist es notwendig, sämtliche erreichbaren Meistersignaturen zusammenzustellen. Ein Anfang — freilich nur ein kleiner Anfang — ist von Anderson gemacht worden. Schließlich ist es notwendig, die vorhandenen Werke der Meister — in den japanischen Quellen gibt es einige Listen — zu registrieren, zu beschreiben und zu numerieren, so daß neue Funde, wie sie noch fast täglich gemacht werden, leicht einzureihen sind. Diese Vorarbeiten führen zu einem Namenregister der Meister mit biographischem Material. Der Autor dieser Zeilen arbeitet seit mehrern Jahren an einem derartigen Nachschlagewerke.

Aber ebenso nötig ist es, die Namen der Verleger, Drucker und Holzschneider zu buchen, soweit es irgend angeht. Dadurch wird es möglich, bestimmten Jahren bestimmte dieser Namen zuzuweisen und genauere Datierungen der meistens nicht datierten Einzeldrucke zu gewinnen.

Von nicht minderer Wichtigkeit ist eine Lexikalisierung der Namen der dargestellten Schauspieler nebst ihren Wappen und den Wappen ihrer Rollen, der «Grünen Häuser» des Yoshiwara-Viertels und der sie bewohnenden Kurtisanen. Einerseits können wir, falls

die Schauspieler und Kurtisanen auf Einzelblättern nicht genannt sind, aus ihren Wappen sichere Schlüsse ziehen[1], andererseits gibt uns die dann erst mögliche Vergleichung verschiedener Bildnisse einer und derselben Persönlichkeit die Mittel in die Hand, dem äußerst schwierigen Problem japanischer Porträtierungskunst näher zu kommen.

Alle diese Postulate setzen wieder eine Kenntnis der japanischen Schrift und Sprache des 18. und 19. Jahrhunderts voraus. Man darf verlangen, daß ein Bearbeiter dieses Kunstzweigs das fremde Idiom wenigstens so weit beherrscht, daß er mit seinen literarischen Hilfsmitteln Übersetzungen und Lesarten, die von Japanern oft wenig gründlich gegeben werden, zu revidieren vermag.[2]

Unerläßlich ist es ferner, die Sitten der Zeiten, ihre Moden (wie es Fenollosa anstrebt), ihre politische Lage kennen zu lernen, die Frauentypen der Meister nicht nur allgemein oder subjektiv mit unserm Geschmack verglichen zu sammeln, sondern eine bestimmte Physiognomik auszuscheiden, was nach des Autors Erfahrung sehr leicht möglich ist. Da die Meister in den Jahren ihrer Höhe in bezug auf ihr Frauenideal sehr konservativ waren, gäbe uns solche Physiognomik die Fähigkeit, auch unsignierte Blätter mit Sicherheit bestimmten Künstlern zuzuweisen. Auf die Wichtigkeit verschiedener Farbentöne hat bereits v. Seidlitz hingewiesen. Die äußere Technik der Werke bietet der Forschung noch bedeutende Schwierigkeiten!

Nach all diesen Voraussetzungen ist die vorliegende Monographie des Kitagawa Utamaro verfaßt. Sie kann und will nicht Erschöpfendes geben; dazu gehörte das Studium eines Lebens und nicht einiger Jahre. Sie will nur eine Art Grundlage für die wissenschaftliche Erschließung der Werke eines bedeutenden Künstlers bieten, auf der weiter gebaut werden kann.

Daß gerade Utamaro gewählt wurde, liegt nahe: Er ist ein großer Meister, der einerseits unserm Zeitempfinden nicht allzu fern steht, andererseits aber noch echt japanisch empfindet und schafft.[3] Wie

---

[1] Das ist besonders bei Sharakus Mimenbildern von großer Wichtigkeit.

[2] Das Dictionary von J. C. Hepburn (Tokio, London usw. 1894) gibt in dankenswerter Weise auch veraltete Formen und Ausdrücke wieder, ist aber sonst äußerst lückenhaft. Wir haben alle erreichbaren Lexika zu Rate gezogen, so J. M. Lemaréchal, M. A. Dict. Jap.-Franç. (Tokio-Yokohama 1904); Y. Shimeda usw., An English-Jap. Lexicon (Tokio 1901); E. Raguet, M. A. et Ono Tōta, Dict. Franç.-Jap. (Tokio usw. 1905); S. Hiratsuka usw., Wörterb. der jap. u. deutschen Sprache (Tokio, 33 Meiji), vor dem ich dringend warne.

[3] Mit richtigem Gefühl können sich daher viele Japaner mit dem genialen Hokusai nicht befreunden. Er war universal, aber nicht national-japanisch.

sich nach den aufgestellten Gesetzen die Monographie gestalten muß, werden die Einleitungen einzelner Kapitel ergeben.

2. DIE QUELLEN.

Wir besitzen über Utamaro nur eine einzige Monographie in französischer Sprache. Es ist das Buch: «Outamaro, le peintre des maisons vertes» (8°. Paris 1891) von Edmond de Goncourt, das als ein Teil des «L'art japonais du 18e siècle» erschienen ist. Noch heute hat es eine ganz hervorragende Bedeutung. Der geniale Autor, ein erstklassiger Kenner der Décadence, hat mit Hilfe des japanischen Händlers Hayashi in Paris zum erstenmal eine Reihe urkundlicher Quellen benutzt, die ihm ein vortreffliches Bild der künstlerischen Wertung unseres Meisters gegeben haben. Aber dem Ästhetiker genügte das, und der Historiker ging ziemlich leer aus. Die fast gänzliche Verzichtleistung auf die Vergleichung des Utamaro mit zeitgenössischen Künstlern und seine mannigfaltigen Beziehungen zu ihnen, das Zurücktreten des Biographischen hinter rein Ästhetischem und vielleicht die große Leichtgläubigkeit japanischen Quellen gegenüber haben nach unsern heutigen Anschauungen dem vortrefflichen Buche einen großen Teil seines Wertes genommen. Dazu kommt eine Anzahl neuer Quellen, eine große Fülle Goncourt damals unbekannter Originale, so daß von rein wissenschaftlichem Standpunkt aus das Werk als ziemlich antiquiert gelten darf. Bleibenden Wert aber wird neben manchen feingeistigen Kunstproblemen besonders der Versuch haben, die damals bekannten Werke Utamaros zum erstenmal zu buchen. Daß die Liste höchst lückenhaft bleiben mußte, liegt in der Natur der Sache und ist nicht Goncourts Schuld.

Als weitere Quellen kommen systematische Werke über den japanischen Farbenholzschnitt überhaupt in Betracht, soweit sie sich mit Utamaro beschäftigen.

Über W. v. Seidlitz' grundlegendes Werk ist bereits gesprochen. Edward F. Strange ließ 1896 die erste, 1904 die zweite Auflage seiner «Japanese Illustration, a history of the arts of woodcutting and colour printing in Japan» in «The connoisseur series ed. Gleeson White» zu London erscheinen. Seine vielen Details sind aber mehr eine anekdotenhafte Zusammenstellung höchst zweifelhafter japanischer Quellen, als ein straffes System. Er hätte die zweite Auflage unbedingt nach v. Seidlitz' Werke umarbeiten müssen, und seine Angaben sind reich an Irrtümern. Da er nur selten Quellen angibt, sind Einzelnotizen mit Vorsicht zu benutzen. Vielleicht füllt eine dritte Auflage die Lücken der beiden andern und gießt die vielen Einzelstücke in festere Form. Wertvoll sind die gut reproduzierten

Abbildungen, noch wertvoller ist die Liste mit Meistersignaturen, obschon sie starker Ergänzungen und Korrekturen bedürftig ist.

Ein sympathisches Büchlein hat Friedrich Perzyński als Band XIII der Richard Mutherschen Sammlung «Die Kunst» unter dem Titel «Der japanische Farbenholzschnitt, seine Geschichte, sein Einfluß» herausgegeben. Trotz mancher sachlicher Irrtümer, die es enthält, trotz der kurzen, feuilletonistischen Behandlung des riesengroßen Stoffes bringt es doch eine Fülle so plastischer und treffender — allerdings vielfach auf v. Seidlitz' Werk aufgebauter — Urteile, daß seine Lektüre wirklichen Genuß gewährt und sich ganz besonders eignet, dieser Kunst Fernstehende für sie zu begeistern. In derselben Art hat derselbe Autor 1904 in den Künstlermonographien von Knackfuß eine populäre Monographie des Katsushika Hokusai herausgegeben. Aber gerade diese zeigt, wie eine ästhetisch-feuilletonistische Behandlung dem Riesenstoff doch nicht gewachsen ist.

Sehr klar und übersichtlich ist der kleine Abriß über Technik und Entwicklung des Farbenholzschnitts, den Peter Jessen unter dem Titel «Sonder-Ausstellung. Japanische Farbendrucke. 19. März bis 16. April 1905» (Königl. Kunstgewerbe-Museum, Berlin) gegeben hat, die kürzeste, aber auch lichtvollste Zusammenfassung des großen Stoffes.

Viel Gutes, aber der Anlage des Werkes nach in Einzelmonographien Zerstreutes bietet S. Bing in den schön ausgestatteten Sammelbänden «Le Japan artistique. Documents d'art et d'industrie», 3 Bde., 1888—1891, deutsch u. d. T. «Japanischer Formenschatz» (Leipzig 1888—1891). Wenig benutzbar dagegen ist Ernest F. Fenollosas «An outline of the history of Ukiyo-ye, illustrated with 20 reproductions in japonese wood engravings» (Tokio 1901), da ihm einerseits die Gruppierung der Schulen die Hauptsache ist, also Details zurücktreten, andererseits die neuesten Forschungen noch fehlen. Die Abbildungen sind ganz vortrefflich. Desselben Autors «The masters of Ukioye» (Katalog zu einer Ausstellung, Neuyork 1896) waren uns ebensowenig benutzbar. Die Beschreibungen sind zu kurz, die Datierungen mindestens gewagt.

Auf das Zitieren älterer Werke darf ich verzichten. Ihre Resultate sind, soweit sie richtig, in den neuern Publikationen, besonders der v. Seidlitzschen, aufgenommen worden, und für unser Thema haben sie keine Wichtigkeit.

Eine reiche Fundgrube dagegen sind die mannigfaltigen Kataloge großer Sammlungen, die meist bei Gelegenheit von Ausstellungen

und Auktionen herausgegeben worden sind. Sie fördern vor der Hand ein objektives Studium noch besser als systematische Arbeiten.

Ich nenne folgende Werke:

S. Bing, Exposition de gravure japonais. Paris 1890. Mit Illustrationen.

S. Bing, Estampes d'Outamaro et de Hiroshighé exposées dans les galeries Durand-Ruel. Paris 1893. Ohne Illustrationen. 123 Nrn. Utamaro.

Objets d'Art Japonais et Chinois, peintures, estampes, composant la Collection des Goncourt (Edmond und Jules de Goncourt) etc. (Paris) 1897.

Théodore Duret, Livres et albums illustrées du Japon réunis et catalogués. (Bibliothèque nationale, département des estampes.) Paris 1900. Wertvoll durch Datierungen und Verlegerangaben. In den Details manche Errata. Mit Abbildungen.

T. Hayashi, Dessins, estampes, livres illustrés du Japon. (1902.) Sehr wertvoll durch gute Abbildungen.

Collection Ch. Gillot, Estampes japonaises et livres illustrés etc. 1904. Paris 1904. Für Holzschnitte speziell der zweite Teil. Zahlreiche gute Illustrationen.

Collection Pierre Barboutau. 2 Bde. Paris 1904. (Exemplare numeriert.) Das bedeutendste und wertvollste dieser Werke mit sehr guten Abbildungen. Der Quellen ist bereits im vorigen Abschnitt gedacht.

Collection Pierre Barboutau. Art Japonais. Peintures, dessins, estampes. Amsterdam 1905. (Katalog Barboutau II.)

Von den japanischen Quellen kamen für mich in erster Linie die Publikationen Utamaros selbst in Betracht. Was immer in den Büchern und auf den Einzelblättern von technischen und biographischen Notizen vorhanden war, ist von mir übersetzt und verwertet worden. Dadurch gelang es mir, nicht nur eine Menge des bisher Behaupteten zu stützen oder zu widerlegen, sondern einen beträchtlichen Schatz bisher unbekannter Dinge zu heben. Diese Urkunden werden stets die wertvollsten bleiben.

Die japanischen Quellen, die Barboutau so dankenswert publiziert hat, und andere sind natürlich ebenso fleißig benutzt worden. Was sonst hier und da verwertet wurde, ist an den einzelnen Stellen zitiert. Gedenken aber muß ich noch eines höchst merkwürdigen, wie es scheint, wenig bekannten Buches, das der bekannte, äußerst fruchtbare Romandichter Shikitei Samba (1776—1822), der Utamaro

sicher persönlich gekannt hat, unter dem Titel «Buchōhō-ki» (etwa: «Einfältige Geschichten») herausgab. Das Buch enthält die bekannte Erzählung von der mit Edelsteinen und Gold gefüllten Hutschale mit Illustrationen des Dichters selbst, ein an sich höchst gleichgültiges Sujet, wenn nicht Samba in den Illustrationen nach eingehenden Studien die Typen aller berühmten Holzschnittmeister von Moronobu bis auf seine eigene Zeit herunter in historischer Entwicklungsfolge und nach zeitlichen Zusammenhängen geordnet wiedergegeben hätte! Dazu hat er ein Verzeichnis der berühmten Verleger von Yedo, eine Landkarte, deren einzelne Teile und Inseln die Namen der Meister in graphischer Form zu Schulen gruppieren, und eine Anzahl von kalendarischen Randnotizen zu den einzelnen Namen gegeben, die von allerhöchstem Werte sind, so knapp er sie auch gehalten hat. Ja, in seiner stenographischen Kürze läßt er sogar Anekdotenhaftes hineinklingen, wie den Namen «Topf» (tsubo) für Shunshō und «kleiner Topf» (kotsubo) für dessen Schüler Shunkō. Das Buch ist nicht datiert. Das Vorwort verheißt eine Fortsetzung, die ich aber nirgends finden konnte. Als letzte kalendarische Notiz gibt der Autor an, daß Toyokuni I in Schauspielerbildern, Hokusai in Surimono, Utamaro in «Brokatbildern» exzellierten. Das legt den Schluß nahe, daß das höchst kostbare Buch des Samba noch zu Utamaros Lebzeiten, also vor 1806, erschienen ist.

3. DIE ENTWICKLUNG DER HOLZSCHNITTKUNST BIS KITAGAWA UTAMARO.

Es kann im Rahmen dieses Kapitels nicht annähernd Erschöpfendes geboten werden. Nur große Linien, vorwiegend die technische Wertung berührend, sollen vorgezeichnet werden, während das einzelne zurücktreten muß. Ebenso muß ich, um Weitläufigkeiten zu vermeiden, auf das Zitieren von Quellen verzichten. Die verschiedenen Gesichtspunkte, die hier neu erscheinen sollten, kann ich erst in spätern Arbeiten belegen. Hier muß es genügen, sie zu fixieren.

Die Kunst, eine Zeichnung dadurch zu vervielfältigen, daß man sie verkehrt auf einen Holzstock klebte, von dessen Oberfläche alles wegschnitt und aushöhlte, bis auf die Konturen der Zeichnung, und von dem so gewonnenen Negativ durch Aufstreichen von Farbe und Aufpressen einzelner Blätter Abzüge gewann, war ursprünglich nur ein billiges Surrogat für die kostbarere Handmalerei. Wie früh man sie in Japan übte, ist noch nicht festgestellt. Sicher aber ist es, daß bereits das 16. Jahrhundert den Holzschnitt kannte, wie das

dreibändige Holzschnittwerk Tengu dairi beweist. Jedenfalls konnte man sich zuerst die Farben von den Umrißzeichnungen nur schwer getrennt denken. So ist das genannte Werk mit der Hand korallenrot und gelb koloriert. Dies Prinzip blieb noch bestehen, als die Holzschnittkunst bereits begann, die alternde Malerei zu überflügeln, die Vorzüge ihrer eigenen starken Technik zu entdecken und selbständig zu werden.

Faßt man die Handmalerei und die Holzschnittkunst als zwei Sondergebiete auf, so waren von der einen zur andern zwei Übergänge möglich. Einmal konnte man die Malerei einfach in den Holzschnitt übertragen, d. h. eine Zeichnung in ihren Grundzügen auf Monochromie zurückführen, wozu sich besonders impressionistische Skizzen in schwarzen Tönen eigneten. Andererseits aber konnte man einen frei erfundenen Holzschnitt derart mit der Hand kolorieren, daß er einem Gemälde ähnlich wurde. Beide Wege sind schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts eingeschlagen worden. Tachibana Morikuni (1670—1748) und nach ihm Ōaka Shumboku (ca. 1689 bis ca. 1773) und andere reproduzierten in ihren schwarzen Holzschnitten, mit fein empfindender Meisterschaft die Pinseltechnik imitierend, die großen Werke berühmter Maler, während die eigentlichen Meister des Holzschnitts, die der Gruppe der sogenannten «Primitiven» angehören, ihre ältesten Werke so sehr der Handmalerei anpaßten, daß sie sie mit der reichsten Polychromie ausstatteten. Es gibt größere Szenen, auf denen die Menschengesichter mit den feinsten Pinseln gemalt sind, auf denen emailartige Deckfarben mit reicher Vergoldung wechseln, und die man versucht wäre, für Gemälde zu halten, wenn nicht die starken Konturen ihrer Landschaften und Häuser die Vertiefungen und Masern des schwarzen Holzstocks zeigten.

Wollte man die neuere Kunst als ebenbürtige Partnerin den Werken der damals herrschenden Tosa- und Kano-Malerschulen an die Seite stellen, so mußte man zeigen, daß die Reize der Vielfarbigkeit keineswegs in den starken Holzschnittumrissen erstarben. Immerhin ging man zunächst nur an Buchillustrationen heran. Bei ihnen war die Vervielfältigung am meisten gerechtfertigt. Einzelblätter sind auch noch im Lebenswerk des Mannes selten, der sich unter seinen Zunftgenossen den ersten bedeutenden Namen gemacht hat, Hishikawa Moronobu (1625—1695). Dieser vielseitige Mann, dessen reger Geist im Alter die Ruhe des Mönchlebens suchte — er hat sogar 1694 dem Rinkai-zan-Tempel die fromme Stiftung einer Glocke zukommen lassen —, hatte sich unter ganz besonders glücklichen Auspizien zum Meister

entwickelt. Sein Großvater war wahrscheinlich ein Färber, sein Vater Hishikawa Kichiyemon Mitsutake ein Sticker und Maler, und so wurde auch Moronobu ein fleißiger Stoffmusterzeichner, ehe er bei den Tosa-Meistern und dem Erfinder der Ukiyo-ye, der Malerei volkstümlicher Stoffe, Matahei, in die Lehre ging. Die Vorliebe für großzügige, prachtvolle Gewanddekorationen, die zu einem integrierenden Teil seiner Werke geworden sind, datiert aus den Anfangsstadien seiner Künstlerlaufbahn. Er war als Maler von Wandschirmen, Hängebildern (kakemono) und Rollbildern (makimono) ebenso tätig, wie als Illustrator von Holzschnittbüchern, ja, das 1677 publizierte Yedo suzume («Sperlinge von Yedo») soll ihm sogar schriftstellerische Lorbeeren sichern. Seine Holzschnitte, gewaltig in der Linienführung, groß in der Komposition, hat er selbst gern mit der Hand koloriert, und zwar noch ganz in der Art der Maler, opake Töne, besonders Deckweiß, bevorzugend. Interessant ist auch die Notiz, daß einer seiner beiden Söhne, Moronaga, Holzschnitte koloriert habe. Auf seinen grandiosen Stil einzugehen müssen wir uns hier ebenso versagen, wie wir auch bei den übrigen Meistern vorwiegend nur technische Probleme erörtern können. Der Hishi-Kawa (kawa = «Strom») teilte sich, um in einem beliebten japanischen Bilde zu reden, in zwei Stromarme. Den einen bildet die Schule Toriis I, den andern die des Moroshige. Torii I Kiyonobu I († ca. 1730, Geburtsjahr sehr ungewiß) gründete eine berühmte Schule, deren Hauptaufgabe es war, die beliebten Schauspieler zu porträtieren. Über die Färbung seiner Holzschnitte sind vielfältige Ansichten aufgetaucht. Uns will es scheinen, als ob er sich in seinen vielfarbigen Werken noch mit vollem Bewußtsein an seinen Lehrer Moronobu und die Maler angelehnt habe, während das Kolorit einer Gruppe von Holzschnitten von ihm eigens für die Holzschnittechnik erfunden zu sein scheint, um sie von der Malerei zu unterscheiden. Er wählte nämlich die Orangefarbe (tan, daher diese Art Bilder taniye genannt wurden), belegte einige Teile mit schwarzem Lack und gesellte diesen Tönen leuchtendes Gelb, Goldpulver, später Karminrot und Perlmutterstaub. So schuf er eine Farbenstimmung, die in ihrer Wärme und Kraft von großem Reize ist. In seiner Art arbeiteten seine Söhne und Schüler zunächst weiter, besonders der zweite der Torii, Kiyomasu, dessen Werke oft nur durch das Signum von denen seines Vaters (oder Bruders?) zu unterscheiden sind. Aber schon Anfang der vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts machte einer der Holzschnittmeister — vielleicht sein Schüler Nishimura Shigenaga — die Erfindung, zwischen die schwarzen

Umrisse noch zwei farbige Platten, und zwar zunächst eine hellrote und eine grüne, zu drucken, und die mittlere Gruppe der Torii, deren Haupt Torii III Kiyomitsu I (1735—1785, hört aber schon Ende der sechziger Jahre zu schaffen auf) war, gab bald die Handkolorierung auf und stand unter dem Zeichen des Zweifarbendrucks, vom Ende der fünfziger Jahre an bereits unter dem Zeichen des Dreifarbendrucks. Diese schlichten rotgrünen Blätter, auf denen durch Übereinanderdrucken beider Platten bisweilen noch ein interessanter Mittelton gewonnen wird, sind in ihrer Stimmung äußerst reizvoll. Sie repräsentieren die Primitiven unter den Farbendruckern. Eine ganze Gruppe von Meistern schuf in dieser Manier, unter ihnen Torii Kiyohiro, Torii Kiyoharu und der von verschiedenen Autoren mit dem ersten Torii verwechselte Torii Kiyonobu II Shiro. Jedes Raffinement des vollen Farbendrucks beherrscht erst die letzte Sippe der Torii, deren Haupt der Schüler des Kiyomitsu, der Sohn des Yedoer Tabakskrämers Shirokiya Ichibei, der Obergehilfe des Buchhändlers Teramotobo, Torii IV Kiyonaga war. In ihm hat man aus ästhetischen Gründen das Klassische des japanischen Farbenholzschnitts gesehen. Von ihm wird unsere Monographie noch manches zu erzählen haben. Sein Schüler Torii V Kiyomine Kiyomitsu II, der letzte des berühmten Namens, gehört bereits der Zeit des Verfalls an.

Der zweite Stromarm des Hishikawa war minder bedeutend. Er umfaßt nur die wenig bekannten Meister Furuyama Moroshige, der seine kräftigen Holzschnitte noch ganz in den Farben opaker Maltechnik kolorierte, und seinen Sohn Furuyama Moromasu. Die Kette der andern Schüler des Moronobu hat, soweit es bisher nachweisbar erscheint, keine zweite Schülerreihe hervorgebracht. Der Hauptträger der großen Tradition blieb der erste Torii, von dem sich außer der eigentlichen Torii-Schule noch vier andere Richtungen abzweigten. Die eine führt auf den in unserer Monographie näher zu schildernden Hosoda Yeishi, aber die Zwischenglieder sind noch wenig festgestellt. Die zweite nennt die Namen des Hagawa Chinchō und seines Schülers Hagawa Wagen, ist aber für unser Thema von keiner Wichtigkeit. Die dritte beginnt mit dem Buchhändler und Verleger Okumura Masanobu († 1751, oder 52 oder 64), der eine eigene kleine Schule gründete. Hatte die älteste Sippe der Torii ihre Hauptkraft in Schauspielerdarstellungen gezeigt, so war das Hauptthema dieser Künstlerschule das Weib in allen seinen Rangstellungen, Beschäftigungen, Vergnügungen, Leidenschaften. Masanobu,

dessen erste Studien sicherlich ebenso auf des verstorbenen Moronobu Vorbild, wie auf den ersten Torii zurückgehen, schuf zunächst in der gegebenen Technik und wandte beim Handkolorieren Gold und reiche Polychromie an. Bald aber entwickelte er eigene Art. Er erfand die mit Saffran gefärbten Bilder (beni-ye) und im Anschluß an monochrome Malerei die nur mit schwarzem Lack in verschiedenen Nuancen getönten Bilder (urushiye), ja als besonderes koloristisches Experiment wird erzählt, daß er die Augen einer Shōki-Figur mit Blattgold belegt habe. Im Vollbewußtsein seines Könnens fügte er seinen verschiedenen Namensignaturen und seinem auch als Verlegerzeichen gebrauchten Okumarasignet im Rahmen einer Kürbisflasche den Titel «Japanischer Maler» hinzu. Auf den Werken der letzten Periode seines Schaffens hat er sich bereits den Zweifarbendruck, wahrscheinlich auch schon den Dreifarbendruck, und zwar in Rosa, Dunkelblaugrün und Blaßblau, zunutze gemacht. Seine Schüler waren der hochbedeutende Okumura Toshinobu, zugleich sein Sohn, und der weniger bekannte Okumura Masafusa. Aber trotz der geringen Zahl direkter Schüler hat seine Formensprache auch auf ferner stehende Meister einen ganz bedeutenden Einfluß gehabt.

Die vierte der letztgenannten Richtungen, die sich vom ersten Torii herleiten, ist an Bedeutung der eigentlichen Torii-Schule mindestens ebenbürtig. Ihr Hauptthema waren zunächst Schauspielerdarstellungen, dann auch Frauendarstellungen, ja in ihrer zweiten Generation tritt ein so bewußter Gegensatz zu den ältern Torii zutage, daß ihr größter Vertreter, Harunobu, die Mimenbilder direkt perhorreszierte. Sie beginnt mit dem vielseitigen Nishimura Shigenaga (1697 bis ca. 1760), der zunächst in Kiyonobus polychromer Technik arbeitete, 1743 den ersten datierten Zweifarbendruck schuf — wegen welcher Datierung man ihn für den Erfinder des Zweifarbendrucks gehalten hat — und gegen Ende seines Lebens (1759) auch einen Dreifarbendruck in Rosa, Grün und Gelb herausgab. Man findet in seinen Werken jede damals mögliche Technik vertreten, den einfachen Schwarzdruck, den in Gold und bunten Farben leuchtenden, den mit Orange, Rot, Gelb, Schwarz handkolorierten, den mit schwarzem Lack in verschiedenen Nuancen getönten Holzschnitt. Ihm wird auch die Erfindung der sogenannten «Blindpressung» (Gaufrierung) zugeschrieben, d. h. der Einführung einer farblosen Platte, die bestimmte Zeichnungen, wie Gewandmuster, Wellenkonturen usw., plastisch in das Papier hineinpreßt.

Von Shigenagas Schülern sind besonders Harunobu, Koryūsai, Toyonobu, Toyoharu und Yeizan I zu nennen.

Suzuki Harunobu († 1770, wahrscheinlich in jugendlichem Alter) führte einen Farbenfrühling empor, wie ihn die japanische Kunst herrlicher nie geschaut. Er ist wahrscheinlich nicht nur der Erfinder des Farbendrucks mit beliebig vielen Platten, er ist auch der Vollender der neuen Technik und ihr virtuosester Interpret. Um 1764 scheinen die ersten derartigen Blätter veröffentlicht zu sein, die er nach der Schwere ihrer kostbaren Farben Brokatbilder (nishiki-ye) oder Ostlandbrokatbilder (azuma-nishiki-ye. Der Brokat der acht Ostprovinzen Japans, in denen u. a. auch Yedo liegt, war berühmt) oder schlechtweg Ostlandbilder (azuma-ye) genannt hat. Massige opake Töne sind hier mit so vollendetem Raffinement des farbenempfindlichsten Auges gestimmt, daß an ihre Vornehmheit und ihre Glut keine Beschreibung heranreicht. Dazu kommt eine neue Art der Blindpressung, die nicht nur einzelne Striche, sondern ganze Flächen plastisch modelliert heraushebt, eine Reliefpressung. Das Thema dieses Farbenrausches ist das Weib. Harunobu wählte für seine schöne Kunst auch den edelsten irdischen Stoff. Wie er über Schauspielerbilder dachte, hat er selbst einmal gesagt: «Ich bin japanischer Maler. Warum soll ich solche Lumpenkerle (kawa-hara-mono, Flußsteppenmensch, Bohémien) schaffen?» Nur aus frühen Jahren seines Schaffens sind daher Schauspielerbilder bekannt geworden. Welchen großen Einfluß seine Kunst auf die des Meisters unseres Buches gehabt, wird an geeigneter Stelle gezeigt werden.

Von seinen zahlreichen Schülern seien Muranobu, der Farbenträumer Masunobu und der hochbedeutende Kitao Shigemasa I (1739—1819 oder 1820) genannt. Von dem letzten sei vorläufig nur erwähnt, daß er nicht nur Holzschnittmeister, sondern auch Kalligraph und wahrscheinlich Schriftsteller war, daß er mit andern Meistern zusammen berühmt gewordene Bücher herausgab, daß er außer Frauendarstellungen auch Schauspieler, Volksszenen, Krieger, ja eine ganze Reihe vortrefflicher Tier- und Pflanzenbilder, darunter das Buch Yehon Komagadake über berühmte Pferde und ihre Besitzer, schuf, daß er ebenso in Yedo, als in Kyōto und Ōsaka arbeitete und einer der populärsten und von den Verlegern gesuchtesten Künstler war. Seine Schüler Kitao Shigemasa II, Kitao Masanobu und Kitao Masayoshi stehen außerhalb des Rahmens, in den wir unser Thema gefaßt haben.

Über den zweiten Shigenaga-Schüler Isoda Koryūsai, der den Künstlerehrennamen Hokkyō führen durfte, herrscht noch manche Unklarheit. Sein Geburts- und Todesjahr ist unbekannt. Fest steht,

daß er (und zwar durch ein eigenes Dokument auf einem seiner Werke) den Harunobu überlebte und daß er den Titel eines adligen Vasallen (Samurai) des Daimyō (Fürsten) Tsuchiya gehabt hat, ehe er zur Malerei überging, ohne daß klar wäre, warum er sich nach den Quellen «der Samurai = (sic) Einsiedler von Yagenbori in Toto (= Yedo)» nannte. Seine Kunst ist der des Harunobu so verwandt, daß in vielen Fällen nur die Signatur entscheidet — und auch diese nicht einmal mit absoluter Sicherheit! Hat man doch bereits in Koryūsai nur eine bestimmte Schaffensperiode des Harunobu sehen wollen! Und die Frage wird um so verworrener, als Harunobu tatsächlich bisweilen Koryūsai gezeichnet hat — nach einer Quelle allerdings nur unter literarischen Arbeiten, aber diese selbe Quelle kennt Beispiele, wo er, genau wie Koryūsai, mit Koryū signiert hat. Nur ad hoc gemachte Studien können in dies Dunkel etwas Licht bringen und wären bei der hohen Bedeutung beider Künstler äußerst dankenswerte Arbeiten.

Ishikawa Toyonobu (1710—1785) ist der dritte im Bunde. Er gehört noch ganz in die Reihe der Zwei- und Dreifarbendruckmeister, und seine Kunst ist der des Torii III Kiyomitsu nahe verwandt. Mehrfarbendrucke von ihm scheinen selten zu sein. Ein Vierfarbendruck ist 1765 datiert. Ein Schüler von ihm ist Ishikawa Toyokuma, nicht mit dem seltenen Utagawa Toyokuma zu verwechseln, ein anderer vielleicht der Maler Ishikawa Hoga, von dem es Einblattdrucke gegeben haben soll.

Wichtiger ist der vierte Meister Utagawa Toyoharu I (1733—1813), der Begründer der bekannten und weitverzweigten Utagawa-Sippe, aus der wir einzelne Vertreter später noch genauer kennen lernen werden. Er war berühmt durch seine «lebendigen Szenen» (uki-ye), seine Theaterankündigungen, seine Landschaften. Als Maler ward er hochgeschätzt; in einem der Säle des Shunkei-Tempels zu Yanagishima («Weideninsel») zeigte man von ihm 71 Gemälde, und im selben Tempel (?) ward ihm ein Denkmal gesetzt. Sein freier Blick adoptierte manches aus der europäischen Perspektive, ja er hat holländische Landschaften, sogar ein altes Belsazerbild, direkt übernommen.

Über den fünften der hier genannten Harunobu-Schüler, den Kikugawa Yeizan I, kann Abschließendes erst gegeben werden, wenn überhaupt einmal das ganze Yeizan-Problem entwirrt sein wird. Es sind nämlich mindestens vier Meister zu unterscheiden, die den Namen Yeizan geführt haben. Der eine von ihnen, der vielleicht als

Fälscher des Meisters unsers Werkes in Frage kommt, wird noch an andern Orten genannt werden.

Neben dieser kurz skizzierten Schule des Hishikawa Moronobu mögen sich noch weit mehr andere, von ihm und seinen Schülern völlig unabhängige Richtungen entwickelt haben, als wir bisher konstatieren können. Auch unser Meister Kitagawa Utamaro gehört solcher Sondergruppe an. Hier haben wir nur noch eine zu berücksichtigen, die sogenannte Miyagawa-Schule. Über den Gründer herrscht große Unklarheit, über seinen Schüler Miyagawa Shunsui desgleichen, besonders falls er mit Katsukawa Shinsui identisch sein sollte. Denn nach den einen ist Shunsui der Lehrer des Shinsui und des gleich näher zu betrachtenden Katsukawa Shunshō, nach andern ist Shinsui der Lehrer des Shunshō. Fest steht nur, daß Werke von Meistern der beiden Namen höchst selten sind, und daß einer von beiden oder der eine der Gründer der berühmten Katsukawa-Sippe wurde, deren Haupt der universale Katsukawa Shunshō (1726—1790) war. Über sein Leben ist nicht viel bekannt; sein originelles Signum, das altertümlich geschriebene Zeichen hayashi = «Wald» in einem Topfe, nach welchem man ihn selbst Tsubo-ya, «Topfhaus», nannte, dankte er dem Umstand, daß er sich, vielleicht schuldenhalber (?), einige Zeit bei einer Familie Hayashiya verborgen hielt und wegen seiner Gläubiger seinen eigentlichen Namen nicht zu zeichnen wagte. Er war ebenso groß als Schauspielerporträtist wie als Maler weiblicher Schönheiten und Tierzeichner. Er gab mit Shigemasa, seinem Schüler (?) Bunchō und Toyoharu zusammen berühmte Bücher heraus. An Genialität steht er ebenbürtig neben Kiyonaga und Harunobu, und an Popularität nicht minder. Da er in gewisser Beziehung auch in Utamaros Entwicklung eine Rolle gespielt hat, werden wir später auf ihn zurückkehren und können mit diesen konzentrierten Notizen den Abriß der Kunstentwicklung bis auf Utamaro schließen.

4. KULTURELLE UND ZEITGESCHICHTLICHE FAKTOREN DER EPOCHE DES UTAMARO.

In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts war bereits der Autoritätsstreit der Mikados, der wirklichen Kaiser Japans, mit ihren Generalfeldmarschällen und Reichsverwesern, den Shōguns, durch den großen Feldherrn Yoritomo zugunsten der letztern entschieden worden. Der Mikado, der im Glanze, aber auch in der Verborgenheit eines Gottes zu Kyōto residierte, verlor allmählich jede Fühlung mit dem Volke und wurde zur bloßen Figur. Statt seiner hielten die Shōguns die Zügel der Regierung in

energischer Faust, und obschon offizielle Untergebene und Vollstrecker des Willens der Mikados, waren sie vermöge ihrer höchsten Stellung im Heere die tatsächlichen Kaiser Japans. Das dauerte, bis 1867 ein Mikado aus der Verborgenheit auftauchte und die seit Jahrhunderten ruhende Machtstellung zurückeroberte. Daher hat der Hof des Mikado für das Leben des Utamaro nicht die geringste Bedeutung. Wichtiger wurden für ihn, der in der Shōgun-Residenz Yedo, dem heutigen Tōkyō, lebte, die Persönlichkeiten der beiden Reichsfeldmarschälle, unter deren erstem er sogar eine Regierungsstelle einnahm, während der zweite seines Lebens Verhängnis wurde. Der erste, der zehnte Shōgun des Tokugawa-Hauses, das seit 1603 das erbliche Shōgunat erworben, war Iyeharu, der 1762—1786 (1787?) regierte.[1] Unter seiner Ära gelangte der Verfall der Sitten zu einer schreckhaften Tiefe. Sei es, daß die Fäulnis sich vom Yedoer Hofe nach unten in die Massen verbreitet hatte, sei es, daß die breiten Volksschichten vor dem durch immerwährende Intrigen zerrissenen Hofe jeden Respekt so weit eingebüßt hatten, daß sie nun ihrerseits sich «auszuleben» beschlossen: die große Korruption ist in der alten Regierungsform niemals wieder geheilt worden. Wieweit Iyeharu selbst den Leidenschaften diente, weiß ich nicht. Jedenfalls ließ er die Dinge laufen, wie sie eben waren. Daß er der Malkunst ein Interesse entgegenbrachte, wie wir später sehen werden, förderte sicherlich die Blüte des Meisterholzschnitts, der gerade unter seiner Regierung zu hoher Vollendung gelangte. Charakteristisch aber ist es für den Geist dieser starken Entwicklung, daß die schönsten Werke der Meister, besonders des Suzuki Harunobu und des Koryūsai, dem Gebiete der Erotik angehören. 1779 war Iyeharus älterer Sohn Iyemoto gestorben, 1781 wurde der 1773 geborene Iyenari Erbprinz und kam 1786 (1787?) als zarter Jüngling auf den Thron. Seine Jugend rief sofort eine Reihe von Wirren hervor. Der Staatsminister Tanoma Noritsuge wurde gestürzt, sein Palast geplündert und zerstört, sein Vermögen von 27000 Koku[2] dem Shōgun zugesprochen usw. Den Sieg trug jedenfalls die Partei des jungen Kaisers davon, zugleich wurde der energische Versuch gemacht, der Sittenlosigkeit in allen Schichten des Volkes

[1] Meine Daten stammen aus verschiedenen Quellen. Die einer großen Enzyklopädie in japanischer Sprache weichen vielfach von denen in europäische Quellen übergegangenen ab. Ich kann nicht entscheiden, wo die Irrtümer liegen. Es ist für unsere Aufgabe auch ziemlich belanglos. Eine Quelle gibt für das Regierungsende des Iyeharu sogar 1789.

[2] Getreidemaß von 10 tō, nach dem früher die Einkünfte eingeschätzt wurden.

zu steuern. Auf die Kunst des Meisterholzschnitts hatte diese Reform nur ganz äußern Einfluß. Die Erotik trieb weiter ihre bunten Blüten, nur daß, während die frühern Meister sich nicht gescheut hatten, wiederholt ihre vollen Namen unter derartige Werke zu setzen[1], jetzt weniger aus Gêne als aus Opportunismus die Zeichner ihre Namen unter Pseudo- und Kryptosignaturen verbargen und nur in seltenen Fällen auf ein «pinxit» (gwa, fude usw.) Verzicht leisteten.[2] Viel tiefer hat die Reform wohl auch auf andere Gebiete nicht gewirkt, was aber kaum an Iyenari gelegen hat. Nach den vorhandenen trocknen Daten ist er sogar einer der tüchtigsten in der ganzen Shōgun-Kette gewesen. Über seine auch für unser Gebiet hochwichtigen Beziehungen zu Rußland und Holland wird an geeigneter Stelle die Rede sein. Die verschiedenen Seegefechte mit russischen Schiffen, die zeitweise Sacharin okkupierten, aber schließlich von den Generalen Nambo und Sugaro zurückgeschlagen wurden, waren wohl ziemlich belanglos. Überhaupt haben die übrigen Daten dieses Shōgunats für unsern Zweck wenig Interesse. So erfahren wir z. B., daß Iyenari 1818 Goldmünzen[3], 1820 Silbermünzen[4] prägen ließ, daß ihm 1822 der Mikado den hohen Rang eines Jūichi sadaijin, 1827 den höchsten eines Dajō daijin verlieh, welch letztern er als einziger seit Kamakura innehatte, und daß er Tempo 7 (1836 al. 1842) die Regierung niederlegte.

Die politischen Faktoren der Zeit werden in einigen Lebensepochen unsers Meisters hervortreten. Häufiger werden wir mit rein kulturellen zu rechnen haben, deren Anführung für viele Einzelheiten unerläßlich ist. Das wichtige Problem des Theaters mit seinen vergötterten Schauspielern scheidet für Utamaros Schaffen ziemlich aus. Soweit es überhaupt hineinklingt, wird es an Ort und Stelle herangezogen werden. Jedenfalls soll schon hier hervorgehoben werden, daß er, gleich Harunobu, zu den wenigen seiner Mitmeister gehörte, die die Mimen völlig kalt ließen.

Einen starken Einfluß dagegen auf den Geist der Zeit wie auf den Geist der Kunst, dem sich Utamaro nicht entziehen konnte, hat das Leben und Treiben im Yoshiwara-Viertel gehabt, jener Stadt in

---

[1] Ich kann es z. B. bei Moronobu, Sukenobu, Shunchōsai, Harunobu, Koryūsai, Katsukawa Shunchō nachweisen.

[2] Wir werden das Thema der Pseudo- und Kryptosignaturen, das bisher unbekannt zu sein scheint, noch öfter genauer zu berühren haben. Utamaros signiertes Werk Yehon minamezame ist 1786, also vor den Reformen erschienen.

[3] Und zwar genjikoban und shushukin.

[4] Bunjigin.

der Stadt, die im Osten von Yedo und südlich vom Sumida-Flusse liegt und lag und in ihre Umzirkung die öffentlichen Häuser einschließt. Eine Geschichte dieses merkwürdigen Gebäudekomplexes ist von J. E. De Becker soeben in zweiter Auflage erschienen[1], ein äußerst interessantes Werk, das aber für unsere Zwecke weniger brauchbar ist, weil seine Listen von Namen und seine zahlreichen Urkunden mehr die neuere und neueste Zeit berücksichtigen. Wir können das Thema überhaupt nur soweit behandeln, als es auf die Werke der Holzschnittmeister in Utamaros Epoche Beziehung hat. Details werden bei den Einzelbeschreibungen noch genügend Erwähnung finden.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts war man darauf gekommen, die zerstreut liegenden öffentlichen Häuser Japans allmählich zu schließen und sie in ganzen Komplexen, ganzen Stadtvierteln wieder aufzubauen. Das berühmteste ist das Yoshiwara (= gute Wiese) in Yedo. Die Gruppen seiner in besonderm Stile erbauten Häuser bildeten mehrere Straßenkarrees, die bekannteste Straße, die es durchschnitt, war die «Mittelstraße»; ein berühmtes Eingangstor, ein berühmter Weidenbaum, ein berühmter Altar gehörten zu seinen Sehenswürdigkeiten. Zu den Häusern, in denen die Wirte und die Kurtisanen wohnten, kamen noch zahlreiche Teehäuser, die zu harmlosern Genüssen einluden.

Die Kurtisanen (oiran usw.) teilten sich nach ihrer Schönheit und ihrem Preise verschiedenen Gruppen zu. Es gab unter ihnen hochgefeierte Frauen, die an die althellenischen Hetären erinnern und eine feine und elegante Bildung erhielten, ja eine eigene höfische Sprache redeten. Kleine Mädchen, der Regel nach je zwei, bildeten ihre Aufwartung, und wenn diese armen Geschöpfe (Kaburo genannt[2]) das gehörige Alter erreicht hatten, gingen sie durch das kurze Entwicklungsstadium einer Shinzō (= Jungfrau) meist selbst in den Rang einer Oiran über.

Wir können eine derartige Institution, die der Sittenlosigkeit den Nimbus der Verklärung gibt, aufs tiefste verabscheuen und beklagen, aber wir dürfen den Gedanken nicht unterdrücken, daß der Japaner von damals wohl mit anderm Maße zu messen ist wie wir. Er stand schon vor Nietzsches seichter Lehre «jenseits von Gut und Böse» — oder vielleicht besser: noch jenseits unserer Ethik. Ihm galt als

[1] «The nightless city or the History of the Yoshiwara Yūkwaku» (Yokohama, Schanghai, Bremen, London; Vorwort Dezember 1905). Die Abbildungen sachlich wertvoll, künstlerisch durch Umzeichnungen vielfach verdorben.

[2] Die übliche Lesart kamuro ist inkorrekt.

erster Satz: «Naturalia non sunt turpia», er machte zwischen Kurtisane und Kurtisane feine, fast nervös feine Unterschiede, ja man könnte aus seinen Gesichtspunkten heraus eine Moral der Unmoral konstruieren — wie z. B. der Fluch des Spottes und der Lächerlichkeit einen Liebhaber traf, der einer Shinzō, mit der er eine Art Scheinehe geschlossen hatte, untreu wurde. Man mag sich aber persönlich zu diesen Problemen stellen wie man will, und kein ernst denkender Mensch wird ohne tiefe Bewegung das moralische Elend jener armen Frauen trotz äußerer Pracht betrachten können; fest steht jedenfalls, daß das damalige Yoshiwara bei weitem nicht die Verworfenheit des heutigen, durch europäische Einflüsse noch tiefer in den Sumpf gezogenen Yoshiwara kannte, daß ein Vergleich der damaligen und heutigen Verhältnisse zugunsten der Naivetät der ersten entscheidet, daß trotz allem ein Element des relativ Reinern und Gesündern in der ältern Zeit vorherrscht. Wie unser Westen die Vornehmheit des japanischen Farbenholzschnittkolorits durch das Danaergeschenk der Anilinfarben auf immer zerstört hat, so ist es ebenso bezeichnend, daß eine Anzahl erotischer Gegenstände von den Japanern nicht nur als holländische Erfindung bezeichnet werden, sondern sogar holländische Namen tragen.[1]

Die Bewohnerinnen jener Häuser gaben nun wieder und wieder die Modelle für die Holzschnittmeister her. Ganze Schulen haben sich nur mit diesem Stoffe beschäftigt, und wenn wir bei unserm Meister Utamaro auch eine Vorliebe für jene Schönheiten finden, so war er darum nicht leichtsinniger als seine sämtlichen Zeitgenossen. Der Texte seiner zahlreichen Kurtisanenbilder wegen müssen wir auf einige der berühmtesten Häuser und ihre Bewohnerinnen etwas genauer eingehen, besonders da die obengenannte Publikation nur ganz sporadisch über diese Dinge der ältern Epochen berichtet.

Wir zählen folgende häufig vorkommende Häuser mit ihren Insassinnen auf:

Chōji-ya = «Gewürznelkenhaus».

Oiran: Karagoto = «Chinesische Harfe». Wappen: Efeublatt.

Kaburo: Akeba, Yayoi.

Oiran: Hinatsuru = «Junger Kranich». Wappen: Kranich im Rund.

Dai moji-ya = «Großes Schriftzeichenhaus».

Oiran: Ichimoto = «Ein Haus» oder anders.

---

[1] Aus Utamaros erotischen Werken notiere ich z. B. die ausdrücklich als holländisch zitierten Vokabeln für Aphrodisiaka: Goteretsu (Yehon hanafubuki II, Text, pag. 3) und Ōhiō-Kōzen (Yehon isaoshi I, Text, pag. 5).

Hyōgo-ya = «Kriegswagenhaus» (?).

Oiran: Hanatsuma = «Blumenweib» und Tsukioka = «Mondhügel».

Tama-ya = «Juwelen- oder Perlenhaus», sehr häufig bei den verschiedensten Meistern vorkommend, bereits bei Koryūsai und Torii III Kiyomitsu.

Oiran: Hanamurasaki = «Purpurblume, Veilchen». Wappen: Klappfächer.

Kaburo: Kochō, Teriba, Sekiya.

Oiran: Komurasaki = «Kleiner Purpur». Die Liebesgeschichte der zweiten ihres Namens und des Gompachi ist ausführlich bei De Becker l. c. pag. 275 ff. aufgezeichnet. Sie ruht mit ihrem Geliebten in einem Grabe zu Meguro, und ein japanisches Gedicht verherrlicht ihre Treue folgendermaßen:

Wer darf die leichten Schönen unrein nennen?
Meguro wird ihn Bess'res lehren können:
Still und beredt tönt's vom Hiyoku-Grabe,
Daß es ein treues Weib geborgen habe.

Kaburo: Kochō (cf. Hanamurasaki), Haruki.

Oiran: Kasugano = «Wiese der Frühlingssonne» (?). Wappen: Drei Fächer im Rund.

Kaburo: Kochō (s. o.), Nekaba.

Matsuba-ya = «Piniennadelhaus», eines der berühmtesten und vornehmsten Häuser, das unzähligemal bei den Holzschnittmeistern vorkommt.

Oiran: Kisegawa oder Segawa (Name eines Flusses). Wappen: Dreiblatt auf gezackter Kartusche. Über die zweite und dritte ihres Namens cf. De Becker l. c. pag. 270 f.

Kaburo: Takeno, Sarino.

Oiran: Some-no-suke = «Unterstützung der Farben». Wappen: Zwei sich kreuzende Falkenfedern im Ringe.

Kaburo: Wakagi, Wakaba.

Oiran: Yosooi = «Schmuck».

Kaburo: Omegi, Nihoi, Yayoi.

Ōgi-ya = «Fächerhaus». Dies Haus scheint seinerzeit das berühmteste gewesen zu sein. Schon Koryūsai feiert seine Schönheiten. Sein damaliger Besitzer Ōgiya Uyemon, bekannter durch seinen Schriftstellernamen Bokuka, war ein fruchtbarer Dichter.

Oiran: Hanaōgi = «Blumenfächer». Wappen: Fächer mit Quaste und zwei Blüten. Sie war wohl die beliebteste Kurtisane ihrer Zeit, ihr Porträt findet sich immer wieder bei den Meistern. Laut De Becker l. c. pag. 264 ff. entfloh sie 1794 aus dem Yoshiwara, wurde aber bald wieder zurückgebracht. Ihre Liebe zu ihrer alten Mutter wird ebenso gerühmt wie ihr poetisches Können. Sie soll eine Schülerin des Dichters Tōkō Genrin gewesen sein. Einige ihrer Verse mögen mitgeteilt werden:

Mondmalerei.

Des Mondes Flimmer glänzt so hell
Auf dunklen Flusses Zitterwell',
Daß er hinein von Licht umstrahlt
Des fleißigen Fergen Schatten malt.

Mein Name.

Des Namens «Blumenfächer» bin
Ich sehr zu Unrecht Trägerin —
Als ob ein Knecht, der Bäume fällt,
Vornehmsten Namens Klang erhält!

Der Herbstmond.

O Herbstmonds volles Angesicht,
Ich sehe deine Züge nicht!
Ich seh' dich nur, wie dieses Jahr
Im holden Lenz dein Antlitz war.

Kein Wunder, daß dies schöne und geistvolle Weib Utamaros Kunst immer wieder in Tätigkeit setzte.

Kaburo: Hanakazu, Hanamasu, Yoshino, Tatsuta usw.

Oiran: Takigawa = «Kataraktstrom». Wappen: Ineinander geschobene Ringe; wo sie sich schneiden, kleine Ringe.

Kaburo: Onami, Menami.

Okabon-ya.

Oiran: Hanatsuru = «Blumenreiher». Wappen: Zwei Nelkenblüten.

Tsuru-ya = «Reiherhaus». Flagge blau mit weißem Reiher.

Oiran: Shinowara, oft von Utamaro dargestellt.

Wakana-ya = «Haus des jungen Grüns» (?).

Oiran: Shiratama = «Weiße Perle».

Kaburo: Kaoru, Tomeki.

Oiran: Shiramono = «Weißes Ding».

Kaburo: Matsu-no-kuchi, Harukiku.
Oiran: Wakaba = «Junges Blatt».
Kaburo: Haruno, Newano.

Die Liste könnte stark vergrößert werden, eine Arbeit, die für die Wissenschaft des Farbenholzschnitts wertvolle Resultate geben würde.

Über Leben und Treiben, Gebräuche und Feste des Yoshiwara wird im einzelnen noch wiederholt die Rede sein. Aber schon die vorliegende flüchtige Skizze dürfte die Wichtigkeit dieses kulturellen und künstlerischen Faktors gezeigt haben.

Unerläßlich ist es, mit wenigen Worten auf Frauentracht und Mode der Utamaro-Zeit einzugehen. Gerade hier fehlen noch spezielle Studien, und auch unsere Ausführungen sind keineswegs imstande, große Lücken zu füllen. Es hat oberflächliche Betrachter der Meisterholzschnitte gegeben, die in den Frauendarstellungen nichts als eine Art Modejournal des östlichen Paris gesehen haben. Wir brauchen zu derartigen Urteilen keine Stellung zu nehmen. Aber eins steht trotzdem fest: für den japanischen Geschmack ist Frauenschönheit von jeher von den Gewändern schwer trennbar gewesen.[1] Kunstvolle Falten, prächtige Roben, kostbare Stoffe mußten den Leib umfließen, um ihm den Reiz der Anmut zu geben. Aber niemals hat den wirklichen Meistern die Kleidung höher als der Leib gestanden. Jene schematischen Drechselpuppen, die mit blödstierenden Gesichtern aus steifen, überladenen Kleidern herausschauen, als müßten diese gleich Brettern sie stützen und tragen, gehören erst der Spätzeit und dem Verfall des Holzschnitts an, während es gerade der Höhe der Kunst eigen ist, die Körperformen durch die Gewandung auszudrücken.

Das gewöhnliche Kleidungsstück (ifuku, ishō, kimono) der Frauen war in Utamaros Zeiten ein am Halse ziemlich weit geöffnetes, über die Füße reichendes, vorn auseinanderschlagendes Ärmelgewand, das beim Mädchenkleide besonders lange Ärmel hatte. Daher furisode, «Langärmelkleid», sich in Texten jener Epoche direkt für «Mädchen» findet. Die Musterung dieses Gewandes hat die verschiedensten Moden durchgemacht, und eine genaue Feststellung der Ornamente auf da-

[1] Ich möchte an dieser Stelle nicht unterlassen, auf das interessante Buch von Dr. C. H. Stratz, Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner (Stuttgart 1902), hinzuweisen. Pag. 70 heißt es dort: «Gleich Brinckmann, Bälz, Wernich, Selenka und andern habe auch ich beobachtet, daß der Japaner, in der Kunst sowie auch im Leben, bei der Betrachtung der Frau nur das Gesicht und die Gestalt berücksichtigt, daß er sein Schönheitsideal nur vom bekleideten Körper ableitet.»

tierten Werken würde sogar eine Datierung der andern möglich machen. Bestimmten Jahren ist ein großes weißes, sternartiges Muster eigen, das von einer gewissen Seeigelgattung hergenommen ist, bestimmten Jahren ein schwarzer, durchsichtiger Kreppstoff mit kleinen weißen Gittern usw. Auf dies Gewand, gewöhnlich zwischen Schultern und Brust, zugleich auch an den Schulterblättern, wurde das Wappen (mon) aufgenäht, das jeder Japaner, ob Mann, Weib oder Kind, zu führen pflegte. Ein Gürtel (obi) um die Taille hielt das Kleid zusammen. Ehrbare Frauen banden ihn in jener Zeit hinten, Kurtisanen nach Art vornehmer Damen und Witwen früherer Epochen vorn. Er war meist schärpenartig breit, mit schwerern und kontinuierlichern Mustern bedeckt als das Kleid, und wohl meist aus starken Stoffen. Seltener ist er bandartig schmal und weich, und dann fast immer einfarbig. Seine Ornamente sind vorwiegend geometrisch, der seltsame Mäander, der aus der crux svastica zusammengesetzt wird, kommt häufig vor. Wo Pflanzen- und Tiermotive gewählt sind, sind sie meist heraldisch oder archaisch gestaltet. Aber auch diese Dekors waren den Schwankungen der Mode stark unterworfen. Unter dem Kleide wurden für gewöhnlich nur zwei Untergewänder (shitagi) getragen. Das eine wurde am Halsausschnitt sichtbar, zumeist rot oder weiß gefärbt und mit gepreßten Mustern verziert. Das andere, das niemals fehlt (yumoji, yumaki, yugu, koshimaki, kedashi usw.), ist ein kurzes Lendenröckchen, das von den Hüften, um die es mit einem Bande befestigt wird, bis zu den Knieen reicht, oft aus Seidenkrepp (chirimen) hergestellt. Es ist immer einfarbig, und zwar meist bei Mädchen rot (hijirimen), bei Frauen blaßblau, grau oder weiß. Es ist das einzige Kleidungsstück, das die Awabi-Muscheltaucherinnen bei ihrer Arbeit nicht ablegen. Bei diesen ist es übrigens immer rot gefärbt. Der Mode scheint es nicht unterworfen gewesen zu sein. Natürlich konnten die Dessous beliebig vermehrt werden. Bei reichen Kurtisanenroben kommen bis sieben, sehr häufig fünf vor. Prinzessinnen tragen besondere, stets rote Unterkleidung.

Wir können hier nur einen ganz kurzen Abriß geben. Einzelnes wird an Ort und Stelle genauer beschrieben werden.

Dasselbe gilt von der Frisur und ihrem Schmucke mit Schildpattkämmen und Schildpatt-, Metall- oder Holznadeln. Auch hier ist die Feststellung der Moden für Datierungen von großem Werte, doch fehlen noch erschöpfende Studien. Die kunstvollsten und kompliziertesten Frisuren werden von den Kurtisanen getragen, so z. B. die höchst

graziöse Schmetterlingsfrisur, ebenso die meisten Schildpattnadeln; die einfachsten von den Mädchen. Besonders hat die Breite der Haarflügel an den Schläfen zu allen Zeiten changiert, und aus ihr heraus sind mit großem Glücke auch Datierungsversuche gemacht worden.[1] Allerdings darf man zweierlei nicht außer acht lassen: In vielen Werken, besonders in volkstümlichen Schwarzdruckbüchern, die voll datiert sind, wird mit einem zähen Konservativismus die Mode vergangener Jahre beibehalten, so daß daraus höchstens ein terminus ante quem non gewonnen werden könnte. Und dann hört ganz allgemein eine Sicherheit der Datierung in den neunziger Jahren auf, weil eine ganze Anzahl von Moden notorisch nebeneinander herlaufen. Hier muß es jedenfalls genügen, auf die Wichtigkeit des ganzen Problems hingewiesen zu haben, und wir müssen abschließende Arbeiten mit Listen der einzelnen Varianten noch abwarten.

Andere kulturelle Faktoren, z. B. den großen Festkreis der Japaner, Volkssitten, religiöse Vorstellungen, Aberglauben, Geselligkeit usw., können wir erst an den betreffenden Orten selbst aufzeigen.

5. DER PLAN DES WERKES.

Wir haben das Ganze in drei Hauptteile zerlegt, Utamaros Leben, sein Werk, seine Kunst. Die beiden ersten zusammenzufassen, scheiterte an der Unmöglichkeit genauer Datierungen. So gibt der erste Teil alles, was uns aus den verschiedensten Quellen über das Leben und Wirken des Meisters berichtet wird. Diese recht häufig trüb fließenden Quellen zu klären, war eine Hauptschwierigkeit des ganzen Problems. Von seinen Schöpfungen ist alles genau und vieles ungefähr zu Datierende eingereiht und soweit beschrieben worden, als es sich auf Leben und künstlerische Entwicklung des Utamaro bezieht. Alles andere bringt der zweite Teil. Es schien uns ferner unerläßlich, an passender Stelle die Werke seiner Zeitgenossen heranzuziehen, soweit sie auf sein Schaffen Einfluß gewannen. Nur durch diese Eingliederung unseres Künstlers in die Kunst seiner Zeit glaubten wir seinem eigenen Können gerecht zu werden. Die Lebensepochen sind nach dem Prinzip der künstlerischen Entwicklung eingeteilt worden, da sichere historische Daten nur sehr spärlich sind.

---

[1] So gibt z. B. v. Seidlitz l. c. pag. 78 u. a. a. O. folgende hochwichtige Anhaltspunkte: 1767: Die Seitenflügel der Haare beginnen weit abzustehen und bilden unten, gerade über dem Ohre, fast eine horizontale Linie. Von ca. 1772 an erhebt sich der Mittelteil in voller Breite, ca. 1775 beginnen die Seitenteile, die bisher straff abstanden, sich überzulegen, von 1776 an hört der kleine Haarschwanz, der sich hinten bemerklich machte, ganz auf. Mitte der neunziger Jahre bläht sich der Haarschopf so auf, daß er fast den Umfang des Kopfes überragt, usw.

Durch die erstmalige Mitteilung einer reichern Fülle authentischen Materials aus den Werken selbst ist allerdings eine größere Sicherheit gewonnen als bisher. Der zweite Teil gibt die Holzschnittwerke Utamaros in möglichst objektiver Beschreibung wieder. Über die Einteilung des ungeheuern Stoffes ist in der speziellen Einleitung dazu gesprochen. Der dritte Teil faßt alle Kunstprobleme in bestimmten übersichtlichen Gruppen zusammen und soll den künstlerischen Charakter des Meisters allein behandeln. Er war notwendig, weil in ihm, abgesehen von historischen Punkten, nun auch eine Fülle von Einzelheiten zusammengestellt werden konnte, die im Rahmen des ersten Teiles keinen Platz gehabt hätten.

Die Schlußregister werden besonders Sammlern willkommen sein. Bemerkt sei schließlich noch, daß ohne nähere Angabe zitierte Nummern sich mit unsern Nummern des zweiten Teiles decken, und daß die Hinweise auf unsere Abbildungen in eckige Klammern gesetzt sind.



I. UTAMAROS LEBEN.



1. ANFÄNGE.

FAMILIE UND KINDHEIT. Im dritten Jahre der Horeki-Periode, nach westlicher Zeitrechnung 1753[1], wurde in der Kitagawa-Familie[2] zu Kawagoye ein Knabe geboren, der den Namen Yūsuke[3], den Beinamen Shioke[4] erhielt und später den Namen Utamaro führen sollte. Kawagoye — der Name bedeutet etwa «Flußübergang» — ist ein Ort in der Provinz Musashi oder Bushū, der nur ungefähr sieben Meilen in der Luftlinie nordwestlich der alten Shōgunresidenz Yedo, dem heutigen Tōkyō, liegt[5] und noch heute bekannt ist durch die Industrie eines gewissen Baumwollenstoffes für hakama, des Kawagoye-hira.[6]

Von Utamaros Eltern erfahren wir nichts, und das ist um so auffallender, als wir bei andern, auch viel unbedeutendern Künstlern seines Faches recht genaue Notizen über ihre Väter besitzen. Wieweit die Vermutung berechtigt ist, daß er aus vornehmem Hause stammte[7], läßt sich nicht bestimmen. Sie hat aber große Wahr-

[1] Das ist von den Neuern (Katalog Hayashi, Gillot, Barboutau) gegen Goncourt, der 1754 setzt, nach japanischen Quellen angenommen worden. Die Differenz ist im Grunde belanglos.

[2] Kita-gawa = «Nordstrom». Soweit ich sehen kann, zeichnet Utamaro aber niemals mit dem Bilde Kita, sondern Ki-ta getrennt und ohne Bildbezeichnung.

[3] Das scheint nach allen Quellen festzustehen. Yūsuke = «tapferer Helfer» war der Rufname (zoku-myō).

[4] Shioku = «machen, gründen, einsetzen, verfügen» war nach japanischen Quellen Vulgär- oder Beiname (azana).

[5] Daher auch der Irrtum der japanischen Quellen, die den Geburtsort des berühmten Meisters von Yedo nach Yedo selbst verlegen. Daß Goncourt, der nach eigenen Quellen Kawagoye annimmt, völlig recht hat, beweist schon die einfache Reflexion, daß, wenn Utamaro wirklich in Yedo geboren wäre, kein Mensch auf den Gedanken hätte kommen können, seinen Geburtsort in der unbedeutenden Provinzialstadt zu suchen, während das umgekehrte sehr nahe lag.

[6] Hakama sind gefältelte Beinkleider. Am 15. Tage des 11. Monats wird der Zeitpunkt gefeiert, an dem ein Knabe von fünf Jahren zum erstenmal dies Kleidungsstück anlegt.

[7] cf. Jessen l. c. pag. 18.

scheinlichkeit für sich.[1] Jedenfalls dürfte der Schluß nicht zu kühn sein, daß der Vater schon in frühen Jahren des Kleinen gestorben ist, und daß die Mutter anläßlich des Todes ihres Gatten mit dem Kinde nach Yedo zog. Fest steht, daß es schon als kleiner Knabe nach der Residenzstadt kam. Und wenn wir daran denken, daß der spätere Meister wie kein anderer als eine Hauptsaite seiner schönsten Werke immer wieder die Liebe der Mutter zum Kinde zu rühren weiß, daß er nicht müde wird, alle kleinen mütterlichen Freuden und kindlichen Spiele in den feinsten Intimitäten und auf die originellste Art zu schildern[2], so dürfen wir auf ein inniges Liebesverhältnis zu seiner Mutter schließen, die sicherlich seine Kinderjahre miterlebte.

Aber aus dem Dunkel dieser Vermutungen gelangen wir zu einiger Helligkeit durch einen originalen Bericht, der auf die künstlerische Begabung des Knaben geht. Wir danken ihn dem Maler und Holzschnittmeister Toriyama Sekiyen.[3] Der damals in den fünfziger Lebensjahren stehende Meister hat den jungen Utamaro mit Künstleraugen beobachtet und bald in ihm das Talent entdeckt. Er erzählt uns[4], daß das Kind schon frühzeitig einen hellen Blick für die mannigfaltigen Feinheiten der Lebensformen in seiner unmittelbaren Umgebung gehabt hat. Wenn der Herbst die Ahornbäume mit seinem Scharlachmantel umhüllte, dann ging der Kleine in den Garten und begab sich auf die Insektenjagd. Die schillernden Feldgrillen und die gepanzerten Rossen gleichenden Heuschrecken[5] hatten es ihm besonders angetan.[6] Hatte er solch Tierlein gefangen, so betrachtete er es ernsten Sinnens in der Hand und studierte seinen Bau und seine Farben auf das genaueste. Und gar oft hat ihn der alte Freund, dem der «hohe Sinn des kind'schen Spieles» erst später aufging, gescholten, weil er fürchtete, der Knabe könnte sich daran gewöhnen, die Tierlein nutzlos zu töten. Wir aber danken dem Sonnenauge des Kindes eines der schönsten Werke des vierunddreißigjährigen Mannes, das berühmte «Insektenbuch».

---

[1] Utamaros vornehme, weltmännische Art, seine Regierungsstelle und manches andere sprechen dafür.

[2] cf. Nr. 301—331. 204—214, aber auch sonst häufig.

[3] Genaueres über ihn später.

[4] Im Nachwort zu dem später genauer zu beschreibenden «Insektenbuch».

[5] Der Vergleich der Heuschrecken mit Pferden ist nicht nur deutsch, nicht nur biblisch (vgl. Offenbarung Johannis 9,7), sondern auch echt japanisch. So nennt ein Blatt des «Insektenbuchs» eine Heuschrecke ba-oi-mushi, «pferdeähnliches Insekt». (Nr. 481, 3 cf. auch ib. 12.)

[6] Mit Recht nennt sie Sekiyen hier besonders. Das «Insektenbuch» enthält unter seinen 29 Insekten nicht weniger als fünf Heuschrecken- und sechs Feldgrillenarten.

Nr. 483. *a* Sammlung Kurth.

Hirsche.



Nr. 484. *b* Sammlung Kurth.

Hasen.



Nr. 501. *c* Sammlung Kurth.

Vogelflug über Wellen.

Frühwerke mit Tierfiguren.

TAFEL 2.



Und noch mehr: Diese altkluge, reflektierende Art des «kleinen Uta» beweist den Eigenmenschen und erklärt uns manche exklusive Züge der vornehmen Reserviertheit des reifen Mannes. Für die Psychologie der ganzen Persönlichkeit ist ihre Beobachtung jedenfalls von ebenso hohem Werte, wie für ihre künstlerische Entwicklung.

Wer war aber der Mann, der den forschenden Knaben so gern und genau beobachtete und für sein ganzes Künstlerleben so einflußreich werden sollte?

SEKIYEN. Toriyama Sekiyen Toyofusa ist im Jahre 1712 geboren.[1] Seine erste malerische Ausbildung empfing er bei den Kanomeistern, und zwar bei Kano Chikanobu, und seine Gemälde sind nach Fenollosas Urteil vortrefflich. Nach derselben Autorität wurde er, als er zur Volkskunst (Ukiyo-ye) überging, Mitschüler des Toyoharu I bei Ishikawa Toyonobu, dem Jünger des Shigenaga. Da Utagawa Toyoharu, der feinsinnige Meister, der die Utagawa-Schule begründete, Ende der sechziger Jahre sein Schaffen begann, und Sekiyen etwa Anfang der siebziger Jahre, so kommen wir auf eine Lehrzeit beider in den sechziger Jahren, so daß also Sekiyen erst als Fünfziger bei einem Ukiyoye-Meister in die Lehre gegangen ist. Toyoharu streckte schon sehr bald vor dem gewaltigen Vierten der Torii die Waffen und wurde in den achtziger Jahren Maler; den Sekiyen bewahrte ein freundliches und begeistertes Anerkennen jüngerer Kräfte vor einem ähnlichen schmollenden Rückzuge. Wie hat er sich über das naturhistorische Werk seines Lieblingsschülers gefreut! Werfen wir einen raschen Blick auf seine eigenen Werke! Wir stellen folgende Titel zusammen:

Toriyama Sekiyen gwafu, «Skizzenbuch des Toriyama Sekiyen», großes Buch in wenig Farbentönen. 1774. (v. Seidlitz.)

Gwajikihen, illustrierte Sagen. 1777. (Desgl.)

Hiakki yagiō (vielleicht: Hyaku ya-gyū?) «Hundert[2] Ungeheuer

[1] Sammlung Jaekel besitzt ein Schwarzdruckbuch mit einer braunroten Platte von ihm, das er mit vollem Namen zeichnet und im «Frühjahr Temmei 4 = 1784, im 73. Lebensjahr», vollendete. Es ist das Gwato hiakki tsure bukuro. 2 Bde. Neudruck: Yedo 1805. War der Meister nun Anfang 1784 73 Jahre alt (der Japaner rechnet Geburts- und laufendes Jahr als zwei Jahre, also : 72), so gelangen wir auf 1712 als Geburtsjahr. Barboutaus japanische Quellen sagen, er sei 1786 im 76. Lebensjahre gestorben, was als Geburtsjahr 1711 ergäbe. Aber nach dem Nachwort in Utamaros «Insektenbuch» hat er noch im Winter 1787 (Temmei 7) gelebt. Ist die Notiz richtig, daß er 76 Jahre alt geworden ist, so erhalten wir wieder als Geburtsjahr 1712.

[2] «Hundert» ist bei diesen Titeln nicht wörtlich zu nehmen, sondern bedeutet nur eine größere Anzahl, ähnlich wie das arabische «Tausend».

der Nacht», Gespensterbilder in Schwarz und Grau, 1779, auch in Neudruck vorhanden. (Desgl.)

Gwato hiakki tsure bukuro.[1] Yedo 1784. 2 Bde., Neudruck: 1805. Erscheinungen von Ungeheuern. (Katalog Gillot, Sammlung Jaekel.)[2] Andere Titel sind auf dem Annoncenblatt von 32b zu finden.

Einzelblätter mit seiner Signatur sind mir nicht bekannt geworden.

Man hat in Sekiyens Werken die Einflüsse des Harunobu und Shunshō gesehen, und mit Recht. An den ersten erinnern etwas die Frauentypen, stark die Art der Komposition, an den zweiten die große Gestaltungskraft und Realistik. Es ist auffallend, wie selbst sein tollstes und phantastischstes Fabelgetier recht gesund und kräftig auf seinen Beinen dahertrottet, als habe es wirklich nicht nur der Einbildungskraft des Meisters angehört, sondern die Erdenluft geatmet. Die grandiose Märchengestalt eines Tengu[3] hat bei ihm die traditionellen Züge so abgestreift, daß wir wirklich einen riesigen Raubvogel der Adlersippe zu sehen glauben, und eine Hexengestalt, die sich besenbewehrt aus dem Nebelstreifen einer alten Föhre entwickelt, scheint dem nordgermanischen Realismus anzugehören und zum Blocksbergsritt gerüstet zu sein.

Sekiyen war ein bedeutender Meister und der Gründer einer bedeutenden Schule; er war aber auch ein bedeutender Mensch, denn er förderte neidlos ein fremdes, ihn überragendes Talent.

DIE KANO-SCHULE.

Er wird es auch bewirkt haben, daß der Knabe in die Malerschule der Kano-Meister eintrat. Die japanischen Quellen sind uneins, ob Utamaro schon vor dem Eintritt in Sekiyens Atelier dieser Schule Angehöriger war, oder ob ihn Sekiyen erst später dort eingeführt hat. Rekapitulieren wir, daß sich Sekiyen für Utamaro von dessen früher Kindheit an aufs lebhafteste interessiert hat und daß er erst Anfang der siebziger Jahre zur Holzschnittkunst überging, bis dahin also Kano-Maler war, und erwägen wir ferner, daß Utamaro ebenfalls in der Kano-Schule studiert hat und nach den Quellen gleichfalls Anfang der siebziger Jahre Ukiyo-ye-Meister wurde, so erkennen wir, daß beide zu gleicher Zeit bei den Malern gewirkt haben müssen, daß also mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit der Ältere den Jüngern in die klassische Kunst eingeführt haben wird und (daneben oder kurz darauf?) bei

[1] Bedeutet, wenn der Titel richtig wiedergegeben: «Hundert Bilder einer Eulengesellschaft». Vgl. pag. 33, Anm. 1.

[2] Abb. Katalog Gillot zu Nr. 696.

[3] Langnasige Berg- und Steppengenien mit Schwingen und Vogelklauen.

Toyonobu die Holzschnittkunst erlernte, um dann Utamaro in sein eigenes Atelier aufzunehmen.

Die Einflüsse der alten Malerschule auf den Knaben werden in der kurzen Lehrzeit nicht sehr nachhaltig gewirkt haben. Die malerische Behandlung gewisser früher Pflanzenzeichnungen, die fast nur durch dunkle Schattenmassen wirken (cf. Nr. 510. 512. 514. 524) [Abb. Tafel 3. 4], oder die in bunten Farben und krausen Linien an chinesische Art gemahnen (cf. Nr. 513. 523), die Großzügigkeit und der wirkliche «Kano-Stil» gewisser Tierfiguren der Frühzeit (cf. besonders Nr. 486. 487), verschiedene flott gezeichnete Blätter mit Vögeln (cf. Nr. 494. 500, besonders 501) [Abb. Tafel 2 c], endlich die Virtuosität einiger Landschaften in seinen schönsten Büchern könnten einen Nachklang der breiten und kühnen und der archaisierenden Pinselmanier bedeuten, wie sie dieser Schule eigen war. Wieweit Utamaros im dritten Teile zu besprechende Handmalereien hierher gehören, wissen wir nicht.

Fast aber scheint es so, als habe uns ein freundliches Geschick eine Malerarbeit des jungen Meisters aus frühester Zeit aufbewahrt. Es ist eine kleine Dose aus schwarzlackiertem Holze, mit Goldstaub reich belegt, in äußerst feinen Konturen und saubern Flächen bemalt. (Sammlung Jaekel.) Das kleine Anhängekästchen zeigt vier Schmetterlinge in flotter Zeichnung, der eine Deckel der Büchse eine Venusmuschel und eine «Bischofsmütze» über Seetang, in der Auffassung sehr an das spätere «Muschelbuch» erinnernd; auf der Wandung der Büchse aber ist ein plastischer Holzstamm in prächtigem Goldrelief mit andern, nicht plastischen Brückenteilen gebildet, und zwar so penibel, daß man jede Maser sieht. Dahinter rauscht ein Strom durch schilfige Ufer und spiegelt den silbernen Mond, und auf dem Strome schaukelt ein minutiös gezeichnetes Schiff mit einer Kajüte; ein ganz reizendes Landschaftsbildchen! Die Kapsel umschließt eine zweite, fünfteilige Dose, die ein Liebespaar in inniger Umarmung zeigt. Zarte goldene, silberne, rote und orangefarbene Töne bilden die Skala. Die erotische Szene erinnert sowohl in den klassischen Formen wie in den Typen an Harunobus Art. Charakteristisch aber ist es, daß der Jüngling ein Gewand trägt, das gleich dem Gefieder eines Perlhuhns gepunktet ist, ein Muster, wie es, wie wir später sehen werden, Utamaro äußerst häufig darstellte und selbst zu tragen pflegte. Und neben dieser leidenschaftlichen Gruppe findet sich die Goldsignatur Utamaro fude (Pinsel = malte es) und ein eigenartiges rotes Zeichen. Die Formen der Namenszeichen (die «Vierecke» des Uta und maro sind wirkliche Vier-

ecke, nicht, wie später, in Dreiecke gekürzt, der Längsstrich des maro ist nicht ganz so lang wie das ganze Zeichen) entsprechen seinen frühesten Signaturen. Wir haben also wahrscheinlich in dieser hübschen Büchse einen Rest seiner frühesten malerischen Tätigkeit oder ein nur wenig späteres Werk, in dem die Traditionen der Kano-Schule nachklingen. Gegen eine Fälschung scheint mir folgendes zu sprechen: Ein Kunstwerk, das durch Utamaros betrügerisch hineingemaltes Signum beim Käufer höhern Wert erhalten sollte, setzt den Utamaro bereits als berühmten Meister voraus. Nur dann hätte ein Falsifikat praktischen Sinn gehabt. Wenn aber ein Kenner und Verehrer des Meisters getäuscht werden sollte, so durfte es dem Fälscher niemals einfallen, Figuren abzubilden, die formell mit Utamaros Hochkunst nichts zu tun haben, sondern auf eine viel frühere, infantile Epoche und auf die Art eines andern, sehr bekannten Meisters weisen. Er hätte vielmehr zu den berühmten spätern Typen greifen müssen, und an parallelen Szenen aus des Meisters reifer Zeit fehlt es wahrlich nicht! Es ist mir durchaus bekannt, daß auf Lackarbeiten auch die Bilder bekannter Holzschnittmeister reproduziert wurden. So besitzt die Sammlung Jacoby-Berlin eine Lackschale mit Typen des alten Okumura Masanobu. Aber für so gebildet müßte man einen Fälscher, der nach dem Werke obendrein ein ernst zu nehmender Meister gewesen wäre, immer halten, daß er dem Utamaro keine Harunobu-Typen zugetraut. Die hätte ihm niemand abgekauft. Es bliebe meines Erachtens nur noch der Ausweg, das ganze Bild für eine Kopie eines Anfangswerks des Utamaro zu halten. Und schon damit wäre für die Kenntnis seiner Anfänge sehr viel gewonnen.

ÜBERGANG ZUM HOLZSCHNITT.

Schon nach kurzer Malerzeit wandten sich Sekiyen und Utamaro dem Holzschnitt zu. Der Tiefgang der Malerkunst kontrastierte zu stark mit der Blüte des Holzschnitts, als daß sie dies Treiben lange hätte befriedigen können. Sehr bemerkenswert ist es auch, daß der Außenteil der eben genannten Büchse in der Landschaft ganz der malerischen Technik entspricht, die Szene der innern Büchse aber genau wie ein in die Lackmalerei übersetzter Holzschnitt aussieht.

Die vorhandenen Daten lassen schließen, daß dieser Übergang etwa im Jahre 1770 geschehen sein muß. Wir werden aber auch innere Gründe anzuführen haben, die es wahrscheinlich machen.

Als ersten Schülernamen des Utamaro nennt Goncourt nach seinen Quellen Nobuyoshi. Seinem Lehrer zu Ehren, der sich auch Toyo-

fusa zeichnete, nannte sich der Jüngling Toyoakira.[1] Solche Namensanpassungen finden sich sehr oft. So nannte sich Hokusai zuerst nach seinem Lehrer Shunshō: Shunro, so haben unseres Meisters direkte Schüler sein berühmtes Maro ihrem Namen einverleibt. Die Erkennung dieses Prinzips ist insofern von großer Wichtigkeit, als sie aus den Namen unbekannterer Meister Rückschlüsse auf ihre Lehrer zuläßt.

2. IM ATELIER DES TORIYAMA SEKIYEN.

DER TOD DES HARUNOBU.

Im Jahre 1770 starb Suzuki Harunobu. Mit ihm sank ein Farbenfrühling ins Grab, wie er schöner nicht wieder erblühen sollte. Harunobu hatte mit den lieblichen Kindergestalten seiner Frauen zugleich einen derartigen Farbenrausch geschaffen, daß die Palette des Meisterholzschnitts erschöpft zu sein schien. Seine kräftigen und doch zarten Stimmungen bleiben in der Kunstgeschichte ein Phänomen. Es wird immer unbegreiflich sein, wie ein Genius die kaum erfundene Kunst des Druckes mit beliebig vielen Platten — und er selbst war ihr Erfinder! — sofort zu einer so prachtvollen Blüte brachte, wie sie auch uns Modernen unerreichbar ist. Das Leben zeigte ihm seine Farben nur noch in den transparentglühenden Tönen einer Zauberlaterne. Seine Gestalten mögen durch ihre Monotonie langweilen, der Liebreiz seiner Mädchengesichter mit der Zeit süßlich und etwas blöde wirken, seine kompositionellen und inhaltlichen Einfälle der Originalität entbehren, aber in den Farben ist und bleibt er der Gewaltigste. Daß er immer wieder neue Kombinationen fand, daß seine zartesten Töne niemals schwächlich und immer warm wirken, daß sich die kühnsten Kontraste harmonisch lösen, entzückt den Beschauer seiner zahllosen Werke stets aufs neue. Schon bei Sekiyen haben wir seinen Einfluß gesehen. Was Wunder, daß nun, da er die Augen schloß und, wie es immer geschieht, die Künstlerwelt erst jetzt merken mußte, was sie an ihm besessen hatte, der siebzehn-

[1] Hayashi liest Toyoakira. Ich fand die Signatur im Ukiyoyeshi ben ran von Ijima Koshin; mein japanischer Gewährsmann liest das zweite Zeichen aki, das ich aber in den Wörterbüchern nicht finde. cf. Nr. 493. In akirame kommt ein dem zweiten Zeichen des Namens gleiches Bild vor. Nach Hayashi hat Utamaro auch Yentaisai und Yemboku signiert, was ich aber nicht nachweisen konnte. Das letzte wird gleich dem angeblichen Signet Bokuyen im Yehon waka ebisu (Nr. 36) sein.

jährige Utamaro einen gewaltigen Impuls empfing. Ein Großer hatte ihm Raum gegeben, dessen Werk lag geschlossen vor ihm, und nun verstehen wir, warum sich gerade um diese Zeit Utamaro dem Holzschnitt zuwenden konnte und bei Toriyama Sekiyen in die Lehre ging.

KIYONAGAS EINFLUSS.

Aber noch ein anderer war es, bei dem er nicht vorbeigehen konnte: der Klassiker der ganzen Schule, Torii Kiyonaga, der vierte der alten Torii-Schule. Dieser universale Meister stand damals in seinem achtundzwanzigsten Lebensjahre und in der Blüte seines Wirkens. Seine gesunden anatomischen Proportionen, sein edler Frauentypus haben Scharen von Schülern geschaffen. Kaum ein Meister seiner Zeit hat sich seinem Einfluß entziehen können, und wenn sein Kolorit auch stets hinter dem des Harunobu zurückstehen mußte, in allem andern war er ihm überlegen. Er hat mit den Typen der Primitiven endgültig gebrochen. Was nach ihm wieder darauf zurückgreift, kann nur noch archaisierend genannt werden. Sein Weiblichkeitsideal war es besonders, das Utamaro sich fast gänzlich aneignete. Waren Harunobus Schönheiten wandelnde Nippfigürchen des Rokoko gewesen, in Kiyonagas Gestalten traten Fürstinnen auf die Bühne von hinreißender Kraft und Schönheit.

FRÜHWERKE.

Indessen wird die Übung der neuen Kunst sicherlich bei dem jungen Adepten nicht gleich im Anfang Vollkommenes geleistet haben. Der Übergang vom Malerisch-Breiten zum Penibel-Konturierten muß sich in seinen ersten Holzschnitten bemerkbar gemacht haben. Und in der Tat existieren Proben davon. Ein kleiner Holzschnitt mit zwei Damwildtieren (Nr. 483 [Abb. Tafel 2a]), der Utamaros Signum trägt, zeigt etwas so Ungelenkig-Schülerhaftes, eine solche Unsicherheit in der Zeichnung, ein solches Tappen nach neuen Ausdrucksformen, daß ich ihn für eins seiner ältesten Werke halte, das älteste, das mir bekannt geworden ist.[1] In die Frühzeit werden auch zahlreiche Tier- und Pflanzenbilder zu setzen sein, deren wir bereits im vorigen Abschnitt gedacht. Sicherlich aber gehört eine Serie farbiger Vögel hinein (Nr. 493), die in ihrem roten Stempel den Ateliernamen Toyoakira trägt. Die hübschen bunten Tierlein verraten bereits viel selbständiges Können, sind aber von den berühmten

[1] Das Elaborat eines Fälschers anzunehmen, halte ich für ausgeschlossen. Kein Käufer, der Utamaros Glanzzeit kannte und ein Original des berühmten Meisters besitzen wollte, wäre auf diese kindliche Kritzelei eingegangen! cf. auch Nr. 484 [Abb. Tafel 2b], das große Ähnlichkeit mit dem genannten Bildchen, aber doch einen gewissen Fortschritt zeigt.

Schöpfungen späterer Jahre in den «Hundert Schreiern» (Nr. 482) in Form und Auffassung derart verschieden, daß man ohne die Signaturen kaum denselben Zeichner vermuten würde.

KIYONAGA-TYPEN. Harunobus künstlerischer Einfluß zeigt sich in den ersten Jahren weniger, vielmehr eignete sich Utamaro in seinen Frauentypen so ganz die Art des Kiyonaga an, daß man sie fast für Werke dieses Meisters halten könnte. Es ist allerdings nicht leicht, bestimmte Schöpfungen in dieser Manier für seine frühesten Jahre in Anspruch zu nehmen, weil er noch lange Zeit, ja bis zum Höhepunkt seines Schaffens diesem Typus treu geblieben ist, und die Zahl der vorhandenen Beispiele doch nicht so groß ist, um in jedem Falle absolut sicher entscheiden zu lassen. Goncourt bucht als ersten nachweisbaren Holzschnitt: Ein Teehaus am Gestade des Meeres, wo eine Schöne ihr schwarzes, mit einem Wappen gesticktes Oberkleid einem teetrinkenden Manne bringt. Hayashi datiert ihn in die ersten siebziger Jahre, zwischen 1770 und 1775, und will ihn sogar in Toriis IV Atelier entstanden sein lassen (cf. aber zu Nr. 107). Das Sujet, die Gesichtstypen, selbst die schwarze Robe paßten so völlig in Kiyonagas Art, daß nur die Signatur für Utamaro entscheide. In demselben Geiste hat er, nach Goncourt etwas später, aber noch vor 1775, eine große Dame in rotem Kleide porträtiert, auf dem ein Kirschblütendekor angebracht ist (Nr. 256). Sicherlich aus dieser Zeit stammt eine Serie von Farbendrucken, die das Niwaka-Fest[1] der «Grünen Häuser» zum Vorwurf hat und aus der uns zwei genauer zu beschreibende Blätter (Nr. 408) bekannt geworden sind. Sie zeigen die vornehmen, matten und doch warmen Töne des Kiyonaga, sie haben in den Gesichtstypen schon manches Selbständige, aber die Gesamtauffassung läßt noch ganz das Vorbild erkennen. Die gesunde Kraft der Mädchenleiber, die einfache und schöne Faltengebung ihrer Gewänder, der rhythmische und doch natürliche Aufbau der Gruppen atmet den ganzen Schaffensfrühling des jungen Künstlers [Abb. Tafel 5]. Ein viertes Werk, das deutliche Kiyonaga-Typen zeigt und zwei Damen und einen wasserschöpfenden Diener darstellt, hat Katalog Barboutau Nr. 700 publiziert und abgebildet. Hier finden sich wieder die charakteristischen schwarzen Gewänder, und auf einem derselben das in jener und der folgenden Zeit sehr häufig angewandte Muster kleiner weißer Gitter (Nr. 253).[2] Nur wenig später dürfte eine Serie mit Ganzfiguren

[1] cf. das vor Nr. 408 Gesagte.

[2] Ob Nr. 255 in diese oder etwas spätere Zeit gehört, vermag ich nicht zu sagen, da ich das Blatt nur in Photographie gesehen habe.

von Kurtisanen entstanden sein (Nr. 358), aus der mir ein Blatt bekannt geworden ist. In den Farben aber zeigt sich hier eine gewisse Selbständigkeit. Interessant ist dabei das Vorkommen des «Perlhuhnmusters» auf dem Kleide einer Dame.

Von höchstem Werte aber ist des Künstlers frühest nachweisbares Triptychon, betitelt: Miyako yoshi no yama no fūkei (Nr. 116), einen Spaziergang in die Kirschblüte darstellend, auf dem ich in der Figur eines freundlich dreinschauenden jungen Mannes in «Perlhuhnmuster»-Gewand ein Selbstporträt des Utamaro vermuten möchte. Die Wahrscheinlichkeitsgründe dafür habe ich bei der Beschreibung gegeben. Wir werden wiederholt auf solche Selbstbildnisse stoßen.

In das letzte Lustrum des Jahrzehnts fällt, nach Goncourt, ein Werk, das eine Reihe «berühmter Krieger» in Surimono-Format darstellt (Nr. 445). Ein Blatt der Serie zeigt eine Schneelandschaft, auf der ein vornehmer Greis mit einem Krieger plaudert. Auch dies Blatt trägt, nach Hayashi, noch ganz das Gepräge Kiyonagas. Und es ist bemerkenswert, daß gerade den Jüngling dieser heroisch-martialische Gegenstand gereizt hat. Dem Manne ist die Darstellung kriegerischer Lorbeeren ziemlich gleichgültig geworden. In die nächste Nähe dieser Serie wird das Einzelblatt mit den Brustbildern dreier alter Könige auf gelbem Grunde gehören, die alle verschiedene Gesichtsfarben haben (Nr. 221). Der höchst eigentümlichen Signatur ist an Ort und Stelle gedacht. Auch gewisse Glücksgötterserien und manches andere stehen dieser Epoche nahe.

Die Einflüsse Kiyonagas werden wir noch in einer spätern Wirkungszeit Utamaros nachweisen können, denn dieser hat nicht nur seinen klassischen, sondern auch seinen spätern Typ gewissermaßen adoptiert.

SHUNSHŌS EINFLUSS.

Bald aber sollte noch etwas in Erscheinung treten, was ihn den Sporn des höchsten Ehrgeizes fühlen lassen mußte. Im Jahre 1776 erschien das schöne zweibändige Werk «Spiegel der Schönheiten der Grünen Häuser»[1] aus der Hand der beiden Holzschnittmeister Katsukawa Shunshō und Kitao Shigemasa. Es stellt in den delikatesten Farben und anmutigsten Formen die Schönen des Yoshiwara-Viertels, nach ihren Häusern geordnet, bei allen möglichen Beschäftigungen dar und blieb lange Zeit hindurch das klassische Werk seiner Art. Ich glaube, daß wir die meisten Frauentypen darin dem Shigemasa zu verdanken haben, wenn ich sie mit andern Blättern desselben Meisters vergleiche.

[1] Sei-rō bi-jin awase kagami. Holzschneider Iue Shinshichi. Yedo.

TAFEL 3.



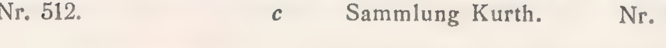


Nr. 512. *a* Sammlung Kurth.



Nr. 512. *b* Sammlung Kurth.





Nr. 512. *c* Sammlung Kurth.



Nr. 512. *d* Sammlung Kurth.

Frühwerke mit Pflanzenarrangements.



Allerdings wird das Erscheinen des berühmten Buches mehr den Ehrgeiz Utamaros gestachelt, als sein künstlerisches Schaffen beeinflußt haben. Immerhin möchte ich erwähnen, daß eine Autorität wie Hayashi in den ersten beiden datierbaren Publikationen des jungen Künstlers ganz deutliche Einflüsse des Shunshō sieht. Es sind dies das im selben Jahre und im Jahre darauf erschienene Schwarzdruckbüchlein der «Theatergesänge» (Nr. 18) und das 1777 herausgegebene Kanatehon Chūshingura (Nr. 19) mit der Geschichte der getreuen Rōnin (vgl. das vor den Rōnin-Serien Gesagte), beide Kitagawa Toyoakira gezeichnet. Shigemasas Einfluß dagegen ist sicherlich überschätzt worden.[1] Ich habe nicht ein einziges Werk Utamaros gesehen, das einen innern Zusammenhang mit der Kunst dieses Meisters verriete.

DAS MUSCHELBUCH.

Utamaro hatte aber bis dahin noch kein farbiges Album oder Buch geschaffen. Um der Frauenschönheit einen solchen Hymnus anzustimmen wie Shunshō und Shigemasa, fühlte er sich nicht reif genug. Erst der alternde Meister hat uns ein ähnliches Werk hinterlassen. Die Heldengeschichte fesselte ihn nur ganz vorübergehend, aus ihr konnte er für seine Eigenart keinen Stoff nehmen. Die großen Schauspielerwerke um eine Nummer zu vermehren, fühlte er gleichfalls nicht die geringste Veranlassung, auch haben ihn, wie wir später sehen werden, die Bühnenheroen niemals interessiert. Fast schien es unmöglich, einen originellen Stoff zu bringen, denn auch der höhern Tierwelt hatten sich die Meister bereits bemächtigt, wie Shigemasa in seinem Yehon Komagadake = «Berühmte Pferde Chinas und Japans nebst ihren Besitzern».[2] Da klang in ihm eine Saite wider, die seit seinen Kinderjahren nicht mehr gerührt worden war: die liebevolle Vertiefung in das Leben der kleinsten unter den Geschöpfen, die eine malerische Darstellung zuließen. Hier konnte er ganz Neues bieten und schuf sein «Muschelbuch», mit dem das erste Jahrzehnt seines Schaffens einen grandiosen Abschluß fand (Nr. 480) [Abb. Tafel 6. 7].

Die Muscheln und Seeschnecken spielen in der Phantasie und im Leben des Japaners eine große Rolle. Eine ganze Gilde von Taucherinnen, nur mit dem roten Lendenröckchen bekleidet, im Munde ein Messer zum Öffnen der Schalentiere, vertrauen sich den Meerestiefen an, um die hochgeschätzten Awabi-Schnecken[3] ihrem kristallenen

[1] cf. Strange, pag. 43 f.

[2] cf. pag. 15. Ich zitiere nach Strange, pag. 25.

[3] Haliotis japonica und gigantea, eine Art des Seeohrs, dessen flache, ohrförmige Schale im Innern einen prächtigen Perlmutterglanz besitzt und parallel

Element zu entreißen, und die Holzschnittmeister aller Zeiten haben diese Frauen als ein Lieblingsmotiv ihrem Darstellungskreise einverleibt. Wir sehen sie auf- und niedertauchen, am Strande stehen, wo der Wind ihr aufgelöstes Haar trocknet, höchst seltsame Abenteuer mit großen Tintenfischen bestehen, ja bis zu dem Palaste der Meeresgöttin hinabdringen, um ihr in Anwesenheit eines unheimlichen Gefolges von Seeungeheuern ihre Reverenz zu machen, wenn wir dem phantasiereichen Kuniyoshi glauben wollen. Die japanische Heraldik, die sonst an Tieren sehr arm ist, weist sogar zwei Muschelarten auf, die Itaragai- und Hamaguri-Muscheln (Cytherea meretrix). Die grotesken Gebilde der Kalkgehäuse, die tausendmal das mathematische Gleichgewicht der Formen verspotten und darum dem einem Pendant abholden Kunstbewußtsein der Maler zu Hilfe kamen, die herrlichen opaken, transparenten, metallischen Farbentöne mußten die Phantasie reizen. Es war ein Lieblingsausflug der Japaner, am Strande entlang zu wandeln und die bunten Meerfrüchte zu sammeln, die eine freundliche Ebbe am Gestade zurückgelassen, ja es gab und gibt noch heute ein Muschelspiel, das Kaiawase, mit dem sich die Damen gern unterhielten. Aber noch mehr! Nicht nur Formen und Farben machten dem Inselvolk die Seegeschöpfe lieb und interessant, sie galten ihm auch als beseelte, geheimnisvolle Wesen, die von manchen Sagen umsponnen waren. Wie andere, so sollten auch Sekiyen und sein genialer Schüler dem Volksempfinden Rechnung tragen.

In des alten Meisters obenerwähntem Buche über Gespenstererscheinungen (Sammlung Jaekel) findet sich ein Blatt, das die Meeresbrandung zur Ebbezeit darstellt. Eine Krabbe liegt zappelnd auf dem Rücken und wartet eine mitleidige Welle ab, die sie in ihr Element zurückbefördern soll. Ringsumher sind kleine Muscheln zerstreut, rechts aber schwimmt auf dem Gischtgekräusel eine große Hamaguri-Muschel[1], aus deren kaum geöffneten Schalen ein Nebeldunst steigt und über der Feuchte lagert. In dem Nebel erkennen wir in braunroten Tönen Häuser und Türme einer Stadt. Was bedeutet das? Der Text gibt uns darüber Aufschluß: «Eine Fata Morgana.[2] Die Histo-

---

dem Rande eine Löcherreihe, die das Wasser zu den Kiemen treten läßt, und durch welche das Weichtier seine Fadenfüße herausstrecken kann.

[1] Eine eßbare Art der Venusmuscheln.

[2] Das japanische Wort lautet shin-ki-rō. Shin kommt in der neuen Sprache allein nicht vor, ich habe es überhaupt nur in dieser Verbindung finden können. Das darin enthaltene Zeichen für «Insekt» aber zeigt, daß damit eine Muschel, die der Japaner zu den «Insekten» rechnet, gemeint sein wird, also das ganze Wort übersetzt werden müßte: «Großes Gebäude aus dem Hauche der Muscheln».

riographen[1] berichten in den Annalen der kaiserlichen Regierung, daß am Gestade des Meeres eine Luftspiegelung von Türmen und großen Gebäuden erschienen und daß sie aus dem Hauche einer großen Venusmuschel hervorgequollen sei. Nach der Gestalt, die großen Türmen und Häusern einer Stadt ähnlich gesehen habe, wurde ihr der Name ‚Gebäude des Muschelhauches' gegeben, obschon es nur eine Stadt aus dem Meere war.»[2] Und ein surimonoartiger kleiner Holzschnitt des Yoshitora (Sammlung Kurth) bestätigt das: In grauer Wasserdämmerung liegt unter vier kleinen Venusmuscheln wieder eine große, ein Nebeldampf steigt aus ihren Schalen empor, und in ihm erkennen wir ein Märchenschloß über dem Meere mit großem Tore[3], einem Glockenturm und vier wehenden Flaggen.

Kein Wunder, daß diese Seegeschöpfe auch den jungen Utamaro entzückten. Manches liebe Mal wird ihn der Lehrer bei Strandspaziergängen auf die Farben und Formen der Muscheln aufmerksam gemacht haben!

Gegen 1780, oder nicht viel später, gab er sein erstes farbiges Album über die Muscheln heraus. Zwischen zwei figürlichen Kompositionen, dem Muschelsuchen (Abb. bei v. Seidlitz) und dem Muschelspiele [Abb. Tafel 6], ist auf sechs Doppelblättern das Leben der schönen Geschöpfe in den Meerestiefen dargestellt. Shiohi no tsuto = «Gastgeschenke der Ebbe» ist das Ganze betitelt, und eine Reihe von Dichtern hat jeder Muschelart ein Verschen hinzugefügt, das die Schönheit des Tieres — oder besser seines Gehäuses — preist. Ob der Ausflug der ganzen Poetenkolonne, wie ihn das Vorwort von Akara Sugaye schildert, nach dem Strande nur fingiert ist oder nicht, Verse und Bilder sind wirklich von frischer Seeluft getränkt. Einige Proben der Dichtungen mögen hier ihren Platz finden, um die Art japanischen Empfindens zu kennzeichnen. Die Form ist zumeist die gewohnte der altjapanischen Lyrik, auf die wir noch später bei mehr pointierten Gedichten eingehen werden, nämlich: 5 + 7 + 5 und 7 + 7 Silben; z. B.:

tazunereba
kokoni ariari
shiohi-kata

mari-no-tsuyomi-no-
murasaki-no-kai.

---

[1] Shi, die acht hasshi, die die Annalen des Mikadohofs führen.
[2] Also eine Art Luftschloß oder Wolkenkuckucksheim.
[3] Das Tor ist auch in Sekiyens Text mit dem Worte katado erwähnt, aber das Bildzeichen daneben gibt nur die Bezeichnung «Haus».

Wir wählen bei der Übersetzung eine Form, die Otto Hausers Vorschlage auf pag. 16 seines Büchleins «Die japanische Dichtung» (Die Literatur, Georg Brandes, Bd. V) entspricht: «Am besten läßt sich der japanische Fünfzeiler durch einfache gereimte Vierzeiler wiedergeben, die etwas von der Beweglichkeit des Originals und vor allem seine Kürze und Prägnanz bewahren müssen.» So lautet das eben abgedruckte, mehr formenschöne als pointereiche Gedichtchen:

Purpurmuschel.

Man sucht sie sonst mit heißer Müh',
Hier aber spült' die Welle sie,
Der runden Purpurmuscheln Chor,
Bei hellem Tag zum Strand empor!

Und zwei andere:

Kirschblütenmuschel.

Von trockner Küste stehl' ich mir
Kirschblütenmuscheln mit Begier[1],
Und ob man selbst mich Räuber heißt,
Soweit die weiße Welle gleißt.[2]

Nelkenmuschel.[3]

An Meeresauges Wimpersaum
Schon hebt er sich, der Wogenschaum,
Und doch fängt rascher Griff sogar
Ein selt'nes Nelkenmuschelpaar![4]

Man kann sich von der Schönheit der malerischen Schöpfung kaum eine Vorstellung machen, wenn man sie nicht selbst gesehen hat. Die Technik zeigt eine so stupende Vollendung, wie man sie dem etwa siebenundzwanzigjährigen Meister kaum zutraut. Um den Glanz der schönen Schalentiere zu schildern, ist buntes und einfarbiges Perlmutterpulver in verschiedenen Nuancen angewendet. Auch Golddruck, Goldstaub und Blattgold finden sich. Die Palette der Farben scheint unerschöpflich. Wir werden ebenso an Kiyonogas Farbenfeinheit wie an Harunobus Farbenglut erinnert. Die Frauentypen verraten noch ganz das Ideal des Torii-Meisters, nur von ferne blickt

[1] Weil sie so schön sind.

[2] Natürlich scherzhaft.

[3] nadeshiko-no-kai. Gemeint ist die Blume, Dianthus superbus, nicht die Gewürznelke.

[4] D. h.: Obwohl die kommende Flut die Muscheln vom Strande wegnimmt, hat der Dichter das Glück, mit einem Griffe aufs Geratewohl ins Wasser noch zwei besonders seltene Muscheln zu fassen.

ein eigener Typ hinein. Harunobus direkter Einfluß aber zeigt sich noch bei andern technischen Feinheiten. Dieser Meister hatte die Blindpressung, die besonders bei ornamentalen Stücken, Gewandmustern usw. angewendet wurde, bereits von andern Meistern überkommen, er selbst aber scheint dazu, wie pag. 12 erwähnt, die Reliefpressung erfunden zu haben, das heißt, er preßte ganze Körperflächen aus dem Bilde erhaben heraus. Er hat sie ganz besonders dann benutzt, wenn er weiße Frauengewänder ohne Konturen bildete. Diese Reliefpressung hat nun Utamaro hier bei ganzen Muschelschalen mit solchem Glücke angewendet, daß man die hübschen Kalkgehäuse aus den Blättern herausheben zu können meint. Auch ein Scherz mit der Transparenz einer dünnen Muschelschale weist auf Harunobus Art zurück. Gegenstände hinter durchscheinenden Flächen darzustellen, besonders hinter den grünen Moskitonetzen, war ein Lieblingsproblem des Harunobu, wie es ein Lieblingsproblem Utamaros werden sollte. Noch ein drittes weist auf den großen Vorgänger: Harunobu — wie Koryūsai — liebte es, jedes Stück der Bildfläche mit Ausnahme der Fleischteile mit Farben zu bedecken. Statt der schon zu seiner Zeit üblichen gelben Hintergründe und Böden wählte er gern mit Weiß angerührte Deckfarben. Dies Opake liebte nun Utamaro auch. Die beiden figürlichen Blätter des «Muschelbuchs» sind nach diesem Prinzip gefärbt.

Wie stark sich die in Holzschnittmanier wiedergegebenen Muschelformen von frühern rein malerisch aufgefaßten unterscheiden, zeigt besonders ein kleines Blatt der Sammlung Jaekel (Nr. 508), auf dem nur in Grau und Schwarz ein Haufe Muscheln dargestellt ist, der noch ganz die breiten und flotten Pinselstriche der Maltechnik aufweist. Dies Blatt wird also früher zu setzen sein als das «Muschelbuch»; später datiert würde es einen Rückschritt des Meisters bedeuten.

So schloß für den jungen Künstler ein ereignisreiches Jahrzehnt seines Schaffens. Zum Beweise, daß er sich bei der Herausgabe des «Muschelbuchs» bereits selbständig fühlte, setzte er unter seinen Namen ein schwarzes Signet, dessen vier weiße Zeichen lauten: Jisei Ikke = «Einer, der sich selbst ein Haus (= Atelier oder Schule) geschaffen hat».

UTAMARO ALS BEAMTER.

Was erfahren wir aber in dieser Zeit über sein äußeres Leben? Die Quellen berichten, er habe schon früh eine kleine Stelle in der Verwaltung der shōgunalen Regierung bekleidet. Das legt allerdings die Vermutung nahe, daß er aus vornehmem Hause stammte oder vornehme Verwandte hatte. Denn zur Erlangung eines solchen Amtes

gehörten sicherlich Familie und Konnexionen. Wann dies gewesen ist, wissen wir nicht, auch nicht, wie lange er den Posten bekleidet hat. Doch kann dies nur kurze Zeit gewesen sein. Er wird vielleicht um sein zwanzigstes Lebensjahr herum, also etwa Anfang der siebziger Jahre, um seine Mutter und sich erhalten zu können, im Bureaudienst tätig gewesen sein. Denn vermögend war er nicht, wie er auch nicht in spätern Jahren die Gabe besaß, sein Geld zusammenzuhalten, eine Eigenheit des Genies, die von andern Menschen gewöhnlich als Fluch, von dem Genie selbst als Segen empfunden wird. Sicherlich hat er die Kunst des Holzschnitts zunächst als Dilettant betrieben, mehr «nebenamtlich», bis ihn die Fortschritte, die er in Sekiyens Atelier machte, auf seine eigentliche Lebensaufgabe sich besinnen ließen.

Damals wird ein schwacher Widerschein des shōgunalen Hofglanzes in die Arbeitsstube des jungen Mannes gefallen sein. Seine lieblichen Prinzessinnen-Triptychen [cf. Tafel 30a] deuten hinreichend darauf hin; nur ein Kenner der höfischen Sphäre konnte so vornehme Szenen darstellen. Daß sich eine Trennung von der mehr oder weniger trocknen Beamtenstellung aus innern Gründen vollziehen mußte, ist erklärlich. Welches die äußern Begleiterscheinungen waren, wissen wir nicht. Aber einige Umstände, die vielleicht etwas Licht in diese Frage werfen können, wollen wir nicht unerwähnt lassen.[1]

Der damalige zehnte Feldmarschallkaiser des Inselreichs, der Shōgun Iyeharu aus dem alten Tokugawa-Hause[2], dessen Prinzessinnen mit dem Malvenblätterwappen Utamaro so gern abbildete, war im zwölften Jahre der Horeki-Periode, also 1762, zur Regierung gekommen. Gegen Ende der siebziger Jahre berief dieser Fürst einen jungen Schüler des Kano-Malers Yeisen als Kammerherrn (ko-nan-do) in seinen Palast und machte ihn zu seinem Hofmaler. Dieser Künstler war Hosoda Yeishi, ein Jüngling aus vornehmem Hause; denn die Familie Hosoda, ein Zweig der Fuji-hara, war altberühmt, und sein Großvater Hosoda führte den Titel eines Gouverneurs (kami) der Provinz Tamba und war erster Verwalter der shōgunalen Regierung. Yeishi blieb drei Jahre bei Hofe, bis ihn eine Krankheit zum Aufgeben seines Amtes zwang.[3] Den Namen Yeishi hat ihm der Shōgun

[1] Mit dem Regierungswechsel im Jahre 1786 (1787?) und der daraus geborenen Sittenreform kann sein Ausscheiden nicht in Verbindung gebracht werden. In dieser Zeit war er längst als Maler berühmt und begehrt.

[2] Die Generäle Iyeyashi (1603—1616) und Iyemitsu (1623—1650) aus dem Tokugawa-Hause hatten für ihre Familie das erbliche Shōgunat erworben.

[3] Das geschah im Temmei, also zwischen 1781 und 1788. Iyeharu aber regierte nur bis 1786 (1787?). Wenn also Yeishi drei Jahre an seinem Hofe war, so

selbst gegeben.[1] Während seiner Kammerherrnzeit kam ein Gesandter des Mikado an den Hof des Iyeharu, dem der Meister ein Landschaftsgemälde mit dem Sumida-Flusse für seinen kaiserlichen Herrn mitgab. Dies Kunstwerk erfreute den Mikado derartig, daß er es seiner kaiserlichen Sammlung einverleiben ließ, und mit Stolz führte Yeishi von dieser Zeit ab einen Stempel mit den Zeichen ten und ran, d. h. «Gesehen vom Kaiser».

Die außerordentliche Ehrung des Mitkünstlers, der mit Utamaro ungefähr gleichaltrig gewesen sein wird[2] und aus derselben Kano-Schule hervorgegangen war wie er, mußte in Utamaro einen tiefen Eindruck hervorrufen. Zog der kleine Beamte zwischen seiner Stellung und seiner Kunst und der des vornehmen Hofmannes Parallelen, so konnten bei ihm leicht bittere Empfindungen entstehen. Nehmen wir dazu, daß er mit andern Meistern, wie Utagawa Toyokuni I, Kunimasa, Kunisada (?), Shunyei, so nahe in Berührung trat, daß er mit ihnen an bestimmten Werken zusammen arbeitete, mit dem ihm an Vornehmheit und Eleganz so nahe verwandten Yeishi aber, soweit wir es bisher wissen, keine Berührung gehabt hat[3], bedenken wir ferner, daß er noch in den letzten Jahren seines Lebens ein satirisches Werk gegen einen Shōgun desselben Tokugawa-Hauses schuf, den Sohn des Iyeharu, dem er einst diente, so lassen sich allerdings Wahrscheinlichkeitsgründe genug dafür finden, daß er seine Regierungsstelle selbst aufgab. Das müßte dann gegen Ende der siebziger Jahre geschehen sein. Dafür sprechen vielleicht die Publikationen der ersten beiden Schwarzdruckbücher 1776—1777, ebenso, wie wir später sehen werden, noch ein anderer Umstand.

Mit dem Ausscheiden aus dem Beamtendienst wird Utamaro auch seine Schülerstellung bei Sekiyen aufgegeben haben. Er muß sich reif und selbständig gefühlt haben, ehe er den sichern Beruf mit dem immerhin unsichern eines Holzschnittzeichners vertauschte. Das Signet im «Muschelbuch» ist eine Art Urkunde für seine Selbständigmachung.

---

müssen diese drei Jahre vor 1786 und nach 1778 liegen. Das Jahr der Berufung wäre also frühestens 1778, spätestens 1783. Die Notiz aber, daß Yeishi krankheitshalber den Hofdienst verließ, und nicht beim Tode des Shōgun, rückt seinen Eintritt näher an 1778 als an 1783.

[1] Yei (= sakae) bedeutet: «Blüte, Gedeihen, Ruhm», das Zeichen für shi ist mit dem Genitivzeichen no identisch.

[2] Sein Geburts- und Todesjahr ist unbekannt. Seine Kunstentwicklung läuft mit der des Utamaro vielfach parallel.

[3] Hiergegen spricht nicht Nr. 528 vom Jahre 1798, da Utamaro und Yeishi zu diesem Sechsblattalbum, an dem noch vier andere Meister arbeiteten, nur je ein Blatt gegeben haben.

DIE MITSCHÜLER.

Aber wir dürfen von des alten Freundes Werkstätte nicht eher Abschied nehmen, bis wir noch Utamaros Mitschüler kennen gelernt haben. Die ursprünglichste Gruppe wird die sein, die des Meisternamens ersten Teil[1] in ihren Künstlernamen aufnahm, nämlich Sekichō, Sekihō und Sekijō. Es ist von ihnen sehr wenig bekannt.

Ein schönes Blatt (Nagaye) der Sammlung Kurth von Sekijō zeigt so unbestreitbaren Utamaro-Einfluß, daß die Vermutung nahe liegt, der Mitschüler sei später, wie es wiederholt vorkam, in die Schule seines Kameraden gegangen. Dasselbe gilt von dem seltenen Meister Hōkokujin Fuyō, bei dem auch die Quellen darüber schwanken, ob er Sekiyens oder Utamaros Schüler war. Er hatte besondere Vorliebe für chinesische Art, was ein Blatt der Sammlung Hayashi (Katalog Nr. 922) und ein Blatt der Sammlung Kurth beweist. Dies letzte, eine Kintoku-Szene, setzt die Kintoku-Serien des Utamaro voraus und sieht wie eine sinisierende Karikatur derselben aus. Ein Gessa und ein Shiyō werden ferner genannt. Ich habe aber in keiner Sammlung Blätter von ihnen gesehen. Sekiyens Hauptschüler aber waren Nagayoshi (Shiko), von dem wir später noch Eingehendes zu bringen haben werden, und ein gewisser Shunchō[2], um dessen Persönlichkeit sich noch recht tiefes Dunkel lagert. Barboutau nennt einen Koikawa Shunchō als Sekiyen-Schüler mit Familiennamen Kurahashi, der zuerst Vasall (Samurai) des Matsudaira, des Gouverneurs der Provinz Tango war, besonders in Eroticis exzellierte und im siebenten Monat des ersten Jahres Kwansei = August 1789 im Alter von 46 Jahren starb, also 1744 geboren ist. Andere Quellen (v. Seidlitz, Strange, pag. 44) stimmen darin überein, daß ein (Koikawa) Shunchō Mitschüler des Utamaro bei Sekiyen war, später des Meisters Witwe heiratete und sich Utamaro II nannte, indem er des Meisters Hinterlassenschaft in demselben Verlag (derselben «Bakro-chō-Straße») herausgab, aber auch eigene Werke so signierte. Diese Signatur habe er ca. 1808—1820 gebraucht. Hiergegen wenden sich die japanischen Quellen Barboutaus, die neben dem zuerst genannten einen zweiten Koikawa Shunchō Utamaro II zwar als Gatten der Witwe und Nachfolger

---

[1] Seki = «Stein». Der gleichlautende Familienname Toriis IV Kiyonaga, den dieser Meister 1785 in dem schönen Buche Yehon monomigaoka (Sammlung Kurth, Succo) anwandte, kann damit nicht zusammengebracht werden, weil das On-Zeichen ein anderes ist.

[2] Der Name kann auch Harumachi gelesen werden. Es ist der von v. Seidlitz mit Shuntio (?) bezeichnete. ti ist in französischen Quellen für ch gegeben.



a — Nr. 514. Sammlung Succo.
b — Sammlung Succo.
c — Sammlung Kurth.

Frühwerke mit Pflanzenarrangements.
(Übersetzung des Gedichts auf *a:* pag. 316.)



des Meisters feststellen, ihn aber als Toyoharus I Schüler nennen und seine Wirkungszeit ganz allgemein Bunkwa bis Tempo (1804—1830) angeben. Die Daten lassen sich unschwer vereinigen, sehr schwer aber die Lehrerangaben. Denn Toyoharu war gleich Sekiyen ein Schüler des Ishikawa Toyonobu (nach andern sogar des Shigenaga) und führte deshalb das Toyo ebenso im Namen, wie Sekiyen in seinem Nebennamen Toyofusa. Shikitei Samba (1746—1822) kennt in seiner eigenartigen Geschichte der Holzschnittmeister (Būchōhōki cf. pag. 7) einen Koikawa Shunchō (Harumachi), dessen Anfänge er in die Glanzzeit des Torii Kiyotsune und die erste Wirkungszeit des Kitao Shigemasa und Torii IV Kiyonaga legt, während er seine mittlere Schaffensepoche mit der Toriis IV zusammenstellt und erst nach dessen Tätigkeit die Anfänge des Utamaro bringt. Auch bei ihm bekleidet er den Rang eines Samurai. Da Samba selbst ein Zeitgenosse des zwischen 1804 und 1830 wirkenden Shunchō gewesen ist, kann er diesen nicht gemeint haben.[1] Und so gibt er uns den Schlüssel der ganzen Frage in die Hand: Es hat zwei Koikawa Shunchō gegeben: Der erste ist der von Barboutau mit dem Familiennamen Kurahashi bezeichnete und starb 1789, also noch in der ersten Schaffensepoche des Utamaro. Ein Sekiyen-Schüler ist er wohl kaum gewesen, vielmehr wohl nur durch Verwechslung mit seinem Namensvetter dazu gestempelt worden. Eher könnte er ein Mitschüler des Sekiyen und Toyoharu bei Toyonobu gewesen sein.

Der zweite dagegen ist der Sekiyen-Schüler Koikawa Shunchō, der den Samba wohl noch überlebte, und für diese Schülerschaft gibt es sogar einen merkwürdigen Beleg: Ein Blatt der Sammlung Kurth mit Shunchōs Signatur, dessen Figuren auf die neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts weisen, also sicher nicht vom ersten Shunchō herrühren können, trägt statt des Namens Koikawa die Erweiterung Koi-ishi-kawa-te (= Hand)[2] Shunchō, und ishi (= Stein) hat dasselbe Zeichen wie seki! Dieser Mitschüler und Nachfolger des Utamaro wird jünger gewesen sein als er, wenn er noch nach dessen Tode seiner Witwe die Hand zu bieten wagte. Nach dem Jahre 1820 hat

[1] Auf dem letzten Blatte des Büchleins sind unter dem Namen Shunchō (Harumachi) die Titel von acht komischen Novellen gebucht, ein Beweis, daß er auch Schriftsteller war.

[2] Es könnte auch Rekisente gelesen werden, wie man den ebenso geschriebenen Vornamen eines Yeiri (nicht des Yeishi-Schülers) gelesen hat. Aber Koi-ishi-kawa ist ein Stadtviertel von Yedo, und Rekisente gibt keinen Sinn. Ein japanischer Gewährsmann behauptet direkt, daß dieser Shunchō in spätern Jahren das Ishi und Te aus seinem Namen gestrichen habe.

er[1] Kitagawa Tetsugoro gezeichnet. Das Blatt, das wir zitiert haben, zeigt ein tüchtiges Können, ebenso andere Blätter, die ich ihm zuweisen zu müssen glaube. Goncourt hat er wenig gefallen, denn er nennt seine Kompositionen banal, seine Köpfe ausdruckslos, sein Kolorit unharmonisch. Vielleicht hat er ihn mit den Fälschern des Utamaro zusammengeworfen.

DIE VERLEGER.

Wie wir gesehen haben, hat Utamaro schon vor seiner Selbständigmachung eine Reihe von Werken publiziert. Wer waren seine Verleger? Wer finanzierte die Herstellung der Holzstöcke und die Abzüge von den Bildern des jungen, noch ganz unbekannten Künstlers?

Nach den vorliegenden Werken sind es hauptsächlich zwei Männer gewesen, nämlich Tsuruya Kiyeimon und Kōshōdō Tsutaya Jūzabrō, beide in Yedo wohnhaft.

Der erste wohnte in der Tori-abura-Straße. Sein Abzeichen, ein fliegender Kranich (= tsuru) im Kreise, findet sich auf vielen Blättern unsers Meisters, in seinen Büchern habe ich weder Namen noch Signet gefunden. Eine ganze Reihe bedeutender Holzschnittmeister haben ihm ihre Werke anvertraut, unter andern Katsukawa Shunshō, Torii IV Kiyonaga, Nagayoshi-Shiko und Utagawa Toyokuni I. Es muß einen ältern und einen jüngern Tsuruya Kiyeimon gegeben haben, denn der Verlegername findet sich noch in Büchern von 1838. Vermutlich haben wir es bei Werken, wo das Kranichwappen mit einem Winkel verbunden vorkommt, mit dem jüngern zu tun. Ein Tsuruya Kinsuke verlegt in den Jahren 1810—1819.

Der andere, Jūzabrō, sollte für Utamaro noch wichtiger werden. Er sperrte den Paradiesvogel in einen goldnen Käfig und wußte ihn dauernd an sich zu fesseln. Seine volle Namens- und Wohnungsangabe finde ich zum erstenmal im «Muschelbuch», sein Signet, ein Efeublatt (= tsuta) unter dem Kegel des berühmten Fuji-Vulkans, schon bedeutend früher. Wo es überhaupt vorkommt, können wir versichert sein, daß wir es mit vortrefflichen Holzschnitten zu tun haben, denn er und Tsuruya waren die bedeutendsten Verleger Yedos. Er hat nur erstklassige Werke verlegt, und daß er Utamaros «Muschelbuch» herausgab, beweist seinen guten Geschmack. Wahrscheinlich war er bedeutend älter als der junge Künstler und starb bereits, wie wir später zeigen werden, 1797. Wir besitzen vielleicht auch noch ein Porträt von ihm, das kein geringerer als Hokusai im Jahre 1799 —

[1] cf. Strange, pag. 44.

also zwei Jahre nach seinem Tode — in seinem Azuma Asobi[1] publizierte. Das Blatt zeigt uns das pfeilerartige Firmenschild mit Signet und Namen des Verlegers, das vor dem geöffneten Laden auf der Straße (es ist die Tori-abura-Straße) steht, und in dem Laden unter verschiedenen Angestellten, die mit Büchern und Blättern hantieren, einen alten Mann mit klugem Gesicht, dünnen Lippen und eingefallenen Wangen, der in gebückter Haltung die Linke mit gespreizten Fingern auf einen Bücherstoß legt. Das ist wahrscheinlich Jūzabrō selbst. Wir werden in diesen Blättern noch öfter von ihm hören.

WOHNUNGEN. Die Quellen berichten, daß Utamaro nach Aufgabe seiner Regierungsstelle in Jūzabrōs Haus gezogen sei und bis zu dessen Tode mit ihm zusammen gewohnt habe. Die erste Wohnung lag — verhängnisvoll genug! — gegenüber dem großen Tore des Yoshiwara-Viertels von Yedo.[2] Er muß sie indessen bald aufgegeben haben, denn das etwa Anfang der achtziger Jahre erschienene «Muschelbuch» gibt die schon bei Tsuruya und auf Hokusais Holzschnitt erwähnte Tori-abura-Straße an. Diese Straße soll noch heute existieren. Sie lag im Zentrum von Alt-Yedo in der Nähe der Hon-chō («Grundstraße»), des Suji-kita («Nordstrang»), der Tokiwa-(«unveränderlich»)Brücke, die heute zur Insel des Mikado-Palastes führt, und der Gomon-(«Tor»)Straße und war eine echte Verlegerstraße. In ihr wohnten nach Sambas Liste schon vor Utamaros Zeiten die Buchhändler Maruya Kobe, Maruya Jimpachi und Matsumura Yahe und später der bekannte Murataya Jihe und der schon genannte Tsuruya Kiyeimon, der allerdings 1787 seinen Laden in der großen Demba-Straße, zweite Abteilung, aufgetan hat. Nach dem «Muschelbuch», den «Hundert Schreiern» und dem Yehon Surugamai (1790) wohnte Jūzabrō in der achten Chōme (= Straßenabschnitt) der genannten Straße. Hat aber Utamaro vor dem Erscheinen seines ersten Buches eine andere Wohnung (und zwar immerhin einige Jahre,

[1] Strange l. c. pag. 65, Abb. pag. 66.

[2] Es herrscht über Utamaros Wohnungen bei den Quellen eine ziemliche Unklarheit. Barboutaus japanische Autoren (doch cf. Quelle C im Anhange!) lassen ihn nach seiner Regierungsstelle bei Jūzabrō in der Nähe der Benkei-Brücke wohnen, geben aber sonst keine Wohnungsnotiz. Goncourts Quellen nehmen diese Wohnung erst für die letzten Jahre des Meisters an, und zwar erst als dritte Wohnung nach Jūzabrōs Tode. Meinem japanischen Gewährsmann ist eine Brücke dieses Namens im heutigen Tōkyō völlig unbekannt. Erwähnen möchte ich, daß mir ein erotischer Farbenholzschnitt bekannt ist, der ein Erdbeben (wohl das von 1855) im Yoshiwara-Viertel schildert, und daß die dargestellte Straße unweit des Sumida-Flusses liegend gedacht ist, über den eine lange Brücke führt.

sonst würden die Quellen auf ihre Lage nicht ein solches Gewicht gelegt haben!) innegehabt, so folgt für die Zeit seiner Selbständigmachung wiederum das Datum der letzten siebziger Jahre.

Mit dem Eintritt in Jūzabrōs Haus — zunächst in der Nähe des Kurtisanenviertels — begann für unsern Künstler ein neuer Lebensabschnitt. Der Jüngling war zum Manne gereift, und die große Kraft, aber auch die große Schwäche des Mannes fingen von dieser Zeit an, in seinem Leben eine gewaltige Rolle zu spielen.

3. DAS ERSTE JAHRZEHNT DER SELBSTÄNDIGKEIT.

SIGNATUREN. Die Herausgabe des «Muschelbuchs» stellte seinen Künstler in die erste Reihe der Holzschnittmeister von Yedo. An seinem Namen konnte man nicht mehr vorübergehen. Und was hatte der Name für einen seltsamen Klang! Uta heißt «Lied, Ballade»[1], Maro aber, das Schriftzeichen mit dem Winkel, den beiden Sternen und Vierecken, braucht nur der Mikado oder seine höchsten Hofbeamten (kuge), wenn sie von sich selbst reden. Es entspricht also unserm kaiserlichen «Wir». So bildet der Name eine Art Parallele zum Namen Ten-ran, den Yeishi führte. Utamaro hat die beiden Schriftzeichen zu verschiedenen Zeiten auch verschieden geschrieben. Nur selten gab er dem Uta seine beiden Bestandteile; gewöhnlich ließ er den rechten Teil fort, in den Jahren, durch die wir ihn jetzt begleiten, sogar in einem Falle noch die Hälfte des linken Teiles. Den Winkel des Maro schrieb er meist so, daß er die wagerechte Linie mit der Längslinie des Uta verband. In frühern Jahren zog er die Schräglinie nur so weit, wie die beiden Sterne reichten, in spätern Jahren bis ans Ende der beiden Vierecke hinunter. In bestimmten Jahren kam es vor, daß er die Querlinie des linken Sternes durch die Schräglinie des Winkels hindurchzog. Ein Charakteristikum für frühe Werke ist es auch, wenn wir die Namenszeichen recht geometrisch und schön geschrieben finden. Später hat er die vier Vierecke derselben oft in Dreiecke verwandelt. Diese Notizen erscheinen kleinlich, sie werden aber von Wichtigkeit nicht nur für die Datierung

[1] Zur Bedeutung des Wortes cf. unter anderm Otto Hauser, Die japanische Dichtung (Die Literatur, Georg Brandes, V), pag. 15.

von Werken, sondern vornehmlich dann, wenn wir die Nachahmungen des Namenszugs von Fälscherhand mit Originalen vergleichen. Die Falsifikate verraten sich häufig durch außergewöhnliche Formen der Signatur.

UTAMARO UND DIE FRAUEN.

Wir sagten, daß die Lage der ersten Wohnung des Jūzabrō, in der Utamaro sein ständiges Atelier hatte, für den Künstler verhängnisvoll werden sollte. Und wir erfahren aus den meisten Quellen, daß er seine Nächte im Yoshiwara zu verbringen pflegte, während er des Tages in seinem Atelier und mit seinen Holzschneidern arbeitete. Der Frauenreiz, der nach altem Brauche in elegantester, ja höfischer Form dargeboten wurde, fesselte den jungen Mann derartig, daß er in der Folgezeit seine Nerven angreifen mußte, obschon die Berichte darüber, wie wir später zeigen werden, stark übertreiben. Vor der Hand aber noch nicht! Utamaro muß stählerne Nerven gehabt haben, um dies Leben etwa zwei Jahrzehnte zu ertragen. Sein elastischer Geist besaß eine Spannkraft, die auch dem Leibe Flügel wachsen ließ. Daß ihn die berühmten Schönheiten der «Grünen Häuser», deren Porträts er immer und immer wieder malte, vergötterten, war kein Wunder. Seine Vornehmheit mußte diese Geschöpfe moralisch heben, noch mehr vielleicht seine Kunst, sicherlich kam aber noch ein drittes dazu, was die Kurtisanen reizte. Es war das Goethesche:

«Doch wem wenig dran gelegen
Scheinet, ob er reizt und rührt.»

Edmond de Goncourt hat im Titel seiner schönen Monographie den Utamaro den «Maler der Grünen Häuser» genannt. Das Wort war einmal geprägt, und da der Präger sonst an das Problem «Utamaro» mit ebensoviel Esprit wie Feinempfinden herangetreten ist, hat man ihm auch dies Wort geglaubt und immer wieder nachgesprochen. Aber mit welcher Berechtigung? Haben nicht schon vor Utamaro Harunobu und Koryūsai ihre Kraft in diesem Thema fast erschöpft? Liegt nicht in ihren Kurtisanenbildern und in ihren farbenherrlichen erotischen Träumen ihr höchstes Können? Hat sich der vierte Torii zu gut gehalten, das Leben jener Schönheiten zu schildern? Haben nicht Shunshō und Shigemasa ihr reifstes Werk, den «Spiegel der Schönheiten der Grünen Häuser», auf denselben Ton gestimmt? Gab es außer den exklusiven Schauspielerzeichnern überhaupt in irgendeiner Zeit des Meisterholzschnitts einen Künstler, der diesen Gegenstand vernachlässigt hätte? Wenn wir die großen erotischen Werke der Vergangenheit mit den Nummern bei Utamaro vergleichen, so

tritt dieser zurück. Gewiß war eins seiner Hauptmotive der Reiz der Weiblichkeit, aber man darf ihn doch deshalb nicht von andern, die dasselbe Leitmotiv hatten, durch solchen Namen unterscheiden wollen. Mit weit größerm Rechte könnte man ihn den «Maler von Mutter und Kind» oder den «Maler des Naturreichs» nennen, denn mit diesen Themen schlug er wirklich neue Wege ein. Daß er aber in ihnen ebenso groß war wie in jenen, führt zu dem in dem Goethezitat klingenden Gedanken: Wer in der Fülle seiner Werke beobachtet, wie er mit derselben Feinheit und Kraft die vornehme wie die leichtsinnige Frauenwelt schildert, wie er den Flügel einer Libelle, die Kelchblätter einer Blüte mit genau derselben Liebe und klassischen Ruhe bildet wie die glühendsten, geheimsten Linien erhitzter Liebesphantasien, der wird die Bemerkung machen, daß er auch hierin objektiv war, daß er auf einer Höhe stand, deren frische Zugluft den warmen Dunst der Leidenschaft nicht emporquellen ließ, kurz, daß er ebenso vornehm wie kühl war. Das Yoshiwara galt ihm in erster Linie als ein Studienobjekt, wo er die Geheimnisse der Weiblichkeit künstlerisch zu sezieren versuchte. Das mag seine Kurtisanen doppelt gereizt haben. Für ihn war es ein gewaltiger Vorteil vor andern; aber das kalte Licht hatte auch einen kalten Schatten zum Bruder: Utamaros Schöpfungen entbehren vielfach des warmen Herzschlags, der die Schöpfungen anderer durchpulst. Es weht etwas wie Hofluft hindurch. Nicht so, daß sie an Yeishis exklusive Gespreiztheit heranreichten; dazu war er zu groß. Aber wenn er sich in die Probleme des Menschenlebens vertiefte, so wurde er mit den Jahren immer kritischer. Wo andere das Spiel der Farben und Formen genossen, da setzte er die Sonde an. Seine Erscheinung ist notwendig, um einen Genius wie Sharaku oder Hokusai zu erklären, aber sein Witz war größer als sein Gefühl. Jenen Hauch der holden Mädchenhaftigkeit, den Harunobu seine Schöpfungen atmen ließ, jene universale Frauenschöne, die uns Westländern Shigemasas Schöpfungen nahe bringt, hat er nur in kurzer Zeit, freilich der Zeit seines höchsten Schaffens, gespürt. Man kann den vielseitigen Hokusai mit Adolph v. Menzel vergleichen — beiden war die Frauenschönheit etwas Fremdartiges; Utamaro hat in gewisser Weise Ähnlichkeit mit Böcklin: das Streben nach einem reifen Frauenideal, das nicht durch reine Weiblichkeit, sondern durch Weiblichkeit schön wird, aber keine Herzenswärme besitzt.

Jūzabrō wäre ein schlechterer Geschäftsmann und ein besserer Mensch gewesen, wenn er seinen jungen Freund nicht hätte gewähren

lassen. Gerade diese Richtung Utamaros machte ihn reich. Und er hielt ihn auch an sich mit festen Banden, als er nach kurzer Zeit seine Wohnung nach der Tori-abura-Straße verlegte. Der junge Meister wurde ihm zum Kapital, und da Utamaro wohl nie verstanden hat, was Geld und Geldeswert heißt, so hatte er ihn in der Hand.

KUNSTPROBLEME.

Wenn wir den Zeitraum von dem Erscheinen des «Muschelbuchs» bis zum Jahre 1790, also ungefähr ein Jahrzehnt, unter einem Kapitel zusammenfassen, so geschieht es deshalb, weil bis zu diesem Jahre seiner Klassizität der Meister in seinem Schaffen etwas Unruhiges, Suchendes, fast Gärendes hat. Es ist sehr schwer, trotz sicherer Datierungen einzelner Werke, eine klar aufsteigende Entwicklung zu verfolgen. Seine Typen schwanken, er kann sich von dem herrschenden Kiyonaga-Typ nicht ganz befreien, kann ihn aber auch wieder nicht ganz adoptieren, weil er selbst zu originell ist. Sein Eklektizismus läßt bei seinen Werken das rein Persönliche stark zurücktreten, er scheint fortwährend zu wählen und wieder zu verwerfen. Der Hang zum Experimentieren mit seiner enormen Begabung, der ihn in spätern Jahren zu offenbaren Absonderlichkeiten trieb, ist schon hier lebendig. Dazu kommt eine fast universale Fülle der Stoffe. Das Leben der Menschen aller Berufsklassen setzt seinen Pinsel in Tätigkeit. Die schlanken Prinzessinnen des Tokugawa-Hauses wie die leichten Schönheiten des Yoshiwara kehren in seinen Serien immer wieder. Die alte Geschichte, die Volksmythologie spricht in seinen Kintoku- und Glücksgötterserien. Reihen von Tier- und Pflanzendarstellungen setzen die Schöpfungen seines primitiven Schaffens auf diesem Gebiet fort, die Landschaft findet in ihm einen virtuosen Beherrscher.

Noch läßt sich die Fülle des Geschaffenen gerade in diesen Jahren nicht übersehen. Ich beobachte seit einiger Zeit, wie direkt aus Japan immer mehr kleinere Blätter Utamaros zu uns gebracht werden, die dieser Epoche angehören und ganz neue Perspektiven seiner Kunstentwicklung erschließen. Früher waren solche Blätter vor 1790 in den Sammlungen selten. Kein Wunder! Man sammelte eben den reifen, vollendeten Utamaro, und die Vorliebe für frühere Entwicklungsstufen hat sich erst neuerdings geltend gemacht. Wir werden bei einer Übersicht über den schwierigen Stoff am besten mit den datierten Werken beginnen, ehe wir undatierte Werke desselben Jahrzehnts zu gruppieren versuchen.

KI-BYŌSHI.

Der Reigen der Bücher beginnt mit einer Folge kleiner Heftchen, die nur etwa 17 × 12 cm Blattgröße enthalten und nach ihrem Einbande Ki-byōshi = «Gelbe Ein-

banddecken» genannt werden (Nr. 1—17). Sie illustrieren Sage, Geschichte, Zeitgeschichte, Sittengeschichte usw. und waren für große Volkskreise berechnet, daher nur mit Schwarz gedruckt, um ihre Herstellung billig zu machen. Mir ist leider nicht ein einziges in die Hand gekommen, und ich muß mich ganz auf die Notizen verlassen, die Goncourt darüber gibt. Der erste kleine Dreibänder, den er nennt, stammt bereits von 1780 und ist Uso happyaku Mampachi-den betitelt (cf. Nr. 1), der zweite von 1781 mit dem Titel Minari-daitsujin ryaku-engi = «Summarischer Kommentar eines galanten Stutzers».[1] Es folgt 1783 der Dreibänder Gan-tōri chō = «Gefälschtes Rechnungsbuch»[2], und 1784 sind gar fünf Werkchen erschienen, nämlich Sore-kara irai-ki = «Was in der Folgezeit geschah»[3], Daisen-sekai kaki-no-soto = «Die Welt außerhalb des Zaunes» (2 Bde.), wozu der Dichter «Sanwa»[4] den Text schrieb, Kajiwara saiken nido-no-au = «Genaue Beschreibung der zweiten Liaison Kajiwaras» (2 Bde.), Text von «Shihō» Sanjin[5], Hito-shirazu omoi-fukai = «Niemand weiß die Tiefe des Gedankens» (2 Bde.), Text von «Shikibu»[6], und Nitta tsu-(?)sen-ki = «Nittas Kriegstalent» (2 Bde.), Text von Sadamaru. Dann finde ich erst wieder ein Ki-byōshi von 1788, nämlich Suehiro (3 Bde.), und zwei von 1789, nämlich Kammuri-kotoba, nanatsu-me jūni-hishiki, Goncourt: «Les septièmes des 12 zodiaques» (3 Bde.), und Ro-biraki hanashi kuchikiri (?) = «Erzählungen von der Öffnung des Herdes» (2 Bde.), 1789, an die kleine Festlichkeit anschließend, die bei jedem Winteranfang die erste Heizung des Hauses und des Teekessels weiht.

GRÖSSERE SCHWARZDRUCKBÜCHER.

Ich bedauere es lebhaft, daß ich keins dieser kleinen Werkchen sehen konnte, weil sie vielleicht manches enthalten, was biographisch verwertbar wäre. In ihrer Kunst werden sie der zweiten Serie der etwas größern Schwarzdruckbücher (die ersten beiden erschienen 1776 und 1777, cf. Nr. 18 f. pag. 41)

[1] Daitsujin verstehe ich nicht. Die andern Worte habe ich in der Goncourtschen Lesung nach jetzt angenommener Transkription gegeben. Minari = Kleidung, ryaku = summarisch, engi = Kommentar.

[2] Goncourt: «Livre de compte de reçus des mensonges.»

[3] Goncourt: «Histoire de depuis.»

[4] Gemeint kann Shikitei Samba nicht sein, da dieser erst 1776 geboren ist, sondern wohl ein Sanwa, den wir als Kyōka-Dichter noch später finden werden.

[5] Ist wohl Soku Sanjin, 1749—1823.

[6] Ist vielleicht die berühmte alte Dichterin Murasaki Shikibu, die um das Jahr 1000 lebte.



Aus Nr. 408. Sammlung Kurth.

Seirō niwaka.

Niwaka-Fest der „Grünen Häuser".

Frühwerk.



entsprechen, die allerdings erst 1787 eröffnet wird und fast bis zu des Meisters Tode fortgesetzt wurde. Wir werden an späterer Stelle (Nr. 24. 28—32) Goncourts und Hayashis Liste um einige Nummern ergänzen können. Hier seien die von ihnen zitierten genannt: Yehon kotoba-no-hana = «Bilderbuch: Wortblüten» (2 Bde.), 1787 (Nr. 20); Yehon Yedo-suzume = «Bilderbuch: Sperlinge von Yedo» (3 Bde.), 1788, Gedichte über die berühmten Umgegenden Yedos mit entsprechenden Illustrationen (Nr. 21); «Theatergesänge» (Nr. 22, vier Bilder), 1788, und Yehon tatoe-no-fushi = «Bilderbuch: Töne der Vergleichungen» (3 Bde.), 1789.[1] Dies letzte Buch kenne ich aus den Sammlungen Jaekel und Succo (Nr. 23). In ihm hat Utamaro denselben Stempel angewandt wie im «Muschelbuch»: Jisei Ikke = «einer, der sich ein eigenes Atelier schuf» (pag. 45). Es ist reich an Schönheiten, mannigfaltig in den verschiedensten Sujets. Mythologie und Sage sind durch die Glücksgöttin Benten und das Riesenkind Kintoku vertreten, das einen Bären aus seiner Uferklippenhöhle zieht. Die Landschaft ist kraftvoll und breit behandelt, die Szenen aus dem Menschenleben sind lebendig und humorvoll. Bei den zahlreichen männlichen Figuren ist der Meister bereits zu einem originellen, oft das Behäbige betonenden Typ gelangt. Der Frauentyp ist noch deutlich von Kiyonaga beeinflußt, aber rundlicher und oft mit jener Wangenvertiefung, die besonders den Gesichtern des folgenden Jahres eignet. Die Proportionen sind durchaus gesund, die Kompositionen lebendig, manch humoristischer Zug ist hineingearbeitet. Der unglückliche Bär der Kintoku-Szene, die an den ersten Akt von Richard Wagners «Siegfried» erinnert, ist besonders in der Zeichnung seines Kopfes ein kleines Kabinettstück der feinsten Naturbeobachtung.

YEHON WAKA EBISU. Im Jahre 1786 gab Utamaro sein zweites Farbendruckalbum heraus — wenigstens kennen die Quellen zwischen diesem und dem «Muschelbuch» kein solch datiertes Werk. Es enthält fünf Doppelbilder ohne Text, erschien in Yedo bei Tsutaya Jūzabrō und ist betitelt: Yehon waka ebisu (Nr. 36 [Abb. Tafel 8]). Als Verfasser werden Magao und Yadoya Meshimori genannt. Der Neujahrstag mit seinen Sitten und Attributen ist sein Thema, wie ihn Fürst und Volk, Vornehm und Gering feiert. Farnkraut, Languste, Bambus, Musikanten, Affenführer, der große altertümliche Löwe, ein buntes Repertoire. Das

[1] Goncourt übersetzt: «Scènes de la vie», «poésies aux allusions rythmiques», und läßt das Werk undatiert sein.

Album ist ein wahres Juwel an Farbenschönheit und Technik. Blindpressung, Goldpulver, blankes Gold erhöhen das Kolorit. Besonders die letzte Szene mit dem transparenten Wandschirm zeigt die virtuose Kraft des Künstlers und kommt in ihrer Schönheit dem Schlußblatt des «Muschelbuchs» nahe. Die Repräsentationscour beim Fürsten atmet Hofluft, Reminiszenzen aus Utamaros Staatskarriere, ihre Typen sind archaisch. Andere Typen erinnern stark an die des «Muschelbuchs» und stehen zum Teil noch ganz unter Kiyonagas Einfluß. Mehr Selbständigkeit verrät wieder der Männertyp. Die Züge aus der Kinderwelt, ein Lieblingsthema Utamaros, zeigen seine liebevolle Beobachtung des kleinen Volkes und tragen die Färbung launigen Humors. Die Kompositionen in den Raum sind meisterlich gelungen, am besten vielleicht die auf dem dritten Blatte.

YEHON MINA-MEZAME.

Dasselbe Jahr hat uns das erste bisher bekannte erotische Buch Utamaros gegeben. Es heißt Yehon mina-mezame = «Jedermann erwacht» (Nr. 51) und ist schwarz mit feinen Halbtönen gedruckt. Der Autor des Textes war Rankokusai. Goncourt bucht es als eine Ausnahme, daß beide signiert haben, und mit Recht. Erotische Werke sind bei weitem nicht so häufig signiert wie andere; das verbot den Künstlern eine sehr begreifliche Gêne. Aber beispiellos steht die Namensunterschrift keineswegs da, wie wir pag. 19, Anm. 1 gezeigt haben. In andern Fällen habe ich indirekte Signaturen beobachtet. Koryūsai hat wiederholt Teile seines Namens als große, archaische Schriftzeichen auf den Wandschirmen seiner erotischen Szenen angebracht, Yeizan und Kuniyoshi entstellen gern ihre Namen durch leichte Veränderungen, aber man erkennt sie deutlich aus den Pseudonymen heraus. Auch in den Beischriften der Bilder, die die Gespräche der Liebespaare wiedergeben, finden sich Eigennamen von Meistern und Verlegern, ebenso kommt es wiederholt vor, daß die Malersignatur auf einem abgebildeten Wandschirmgemälde entweder den unentstellten, oder den leicht geänderten Namen des Holzschnittmeisters gibt. Es wäre von Wichtigkeit, diesen Dingen genauer nachzuforschen, da die Künstler oft gerade in diesen Werken ihr höchstes Können gezeigt haben und bei der Ähnlichkeit der Art gewisser Meister — z. B. Kiyonaga und Katsukawa Shunchō — nur eine Signatur eine sichere Zuweisung ermöglichen dürfte. Daß Utamaro überhaupt signierte, war vor den pag. 18. 19 erwähnten moralischen Reformen des Shōguns nichts Gefährliches. Das hier in Frage stehende Buch kenne ich nur aus Goncourts Beschreibung und muß mir daher kunstkritische

Notizen versagen. Wertvoll ist jedenfalls seine Bemerkung über das Kolorit, daß es Schwarz in Schwarz sei und Details wie ausgespart erschienen. Das ist sonst Utamaros Art gar nicht und würde wieder auf sein Experimentieren in den verschiedensten Techniken deuten. —

PLÄNE GRÖSSERER WERKE.

Utamaro war ein begehrter Meister geworden und schritt dem Höhepunkt seines Schaffens zu. Wie sicher er sich in seiner Künstlerrolle wußte, erhellt daraus, daß er große Werke plante, die Jahre seiner Tätigkeit in Anspruch nehmen mußten. Das erfahren wir aus dem ersten Nachwort seines Anfang 1788 erschienenen «Insektenbuchs», auf das wir sofort näher einzugehen haben. Jūzabrō teilt nämlich darin mit: «Kategorie der Vögel. Kategorie der Säugetiere. Kategorie der Fische. Gemalt von Kitagawa Utamaro, verfaßt von Yadoya Meshimori. Die rechts genannten Bücher (d. h. ebendiese Tierkategorien) sollen in der nächsten Zeit herausgegeben werden. Die Titel der Dichtungen wird der Verleger angeben. Wenn jemand den Wunsch hat, die Liebesscherzgedichte für diese Werke zu schreiben, so wird er gebeten, sie an den unterzeichneten Verleger zu senden. Kōshōdō Tsutaya Jūzabrō, Tori-abura-Straße.»

Dieser Prospekt setzt das Erscheinen des «Insektenbuchs» voraus und spricht von drei sich eng daran anschließenden Werken, die Utamaro bereits in Arbeit gehabt haben muß, da Jūzabrō imstande ist, die Themen der Einzelblätter anzugeben. Dem «Insektenbuch» entsprechend sollte zu jedem Tiere ein Gedicht gemacht werden, und zwar ein Kyōka, ein «Scherzgedicht», in der Form eines Uta 17 + 14 Silben[1], das auf die Liebe Beziehung haben sollte. In allen vier Werken hatte der Dichter Yadoya Meshimori, der bereits am Yehon waka ebisu mitgearbeitet, die Einleitung und Redaktion übernommen, im «Insektenbuch» stammt auch ein Kyōka von ihm.

DAS INSEKTENBUCH.

Wir haben es also bei diesem Buche, dem Yehon mushi-erabi = «Bilderbuch: Ausgewählte Insekten» (Nr. 481), mit dem ersten Teile eines großen Werkes zu tun. Das «Muschelbuch» mit seinen Gedichten

[1] Nach Otto Hauser, Die japanische Dichtung (Die Literatur von Georg Brandes, Bd. V, pag. 15) genau genommen ein Fünfzeiler von 5 + 7 + 5 + 7 + 7 Silben, dessen erste drei Zeilen (also 17 Silben) den Obersatz und dessen letzte zwei (also 14 Silben) den Untersatz bilden. Es ist die kürzeste Form des ältern japanischen Liedes und heißt nach demselben Autor im Gegensatz zu dem längern Naga-uta («Langes Gedicht») Tanka-uta. Eine Vokabel Tanka finde ich nicht, wohl aber Tan = «kurz». Ka ist = Uta. Liegt hier ein Irrtum vor, und meint Hauser nur Tan-ka?

hatte sicherlich so gefallen, daß Jūzabrō eine Weiterreise ins Tierreich mit Utamaro wagen durfte. Dies Werk wäre des Meisters umfangreichstes geworden, wenn es vollendet worden wäre. Aber es blieb leider ein Torso. Der zweite annoncierte Teil über die Vögel ist erschienen, wie wir sehen werden, der dritte über die Säugetiere und der vierte über die Fische nicht. Möglich, daß Jūzabrōs Tod die Herausgabe verhinderte und andere Verleger lieber den «Frauenmaler» Utamaro publizieren wollten. Er selbst hat eins seiner Haupttalente jedenfalls in der Darstellung des Tierreichs gesehen, und was wir aus diesem Schaffen von ihm besitzen, ist vollendet schön. Das große Werk erhielt eine würdige Ouvertüre: Sein sechsundsiebzig Jahre alter Lehrer Toriyama Sekiyen schrieb zum «Insektenbuch» ein Nachwort, in dem er nicht nur seinem genialen Schüler, sondern auch seiner neidlosen Freude an dessen Schaffen ein schönes Denkmal setzte. Dieses Nachwort, das sich in alten Ausgaben dem Prospekt des Jūzabrō anschließt, lautet folgendermaßen[1]:

«Wenn man Bilder malt, so soll der Bau der Lebewesen mit dem Herzen erfaßt und mit dem Pinsel wiedergegeben[2] werden. Die Studie über das Leben der Insekten, die mein Schüler Utamaro hiermit veröffentlicht, ist solche echte Malerei des Herzens. Bereits in seiner Kindheit beobachtete der kleine Uta die geringste Einzelheit der Dinge. Wenn er zur Herbstzeit im Garten Insekten haschte und einen Grashüpfer oder ein Heimchen in der Hand hielt, so betrachtete er das Tierchen genau und freute sich daran. Wie manchmal habe ich ihn ermahnt[3], daß er sich nicht daran gewöhnen sollte, lebende Wesen zu töten! Jetzt, wo sein Pinsel den höchsten Ruhm erreicht hat, schenkt uns die Kraft seines Genies diese Studien. Er hat dem Glanzkäfer[4] seinen Schimmer geraubt[5] und damit die alte Malerei erschüttert, und er ist gegen sie mit den dünnen Fühlerwaffen

---

[1] Unsere Übersetzung weicht in manchen Punkten von der ab, die Goncourt nach Hayashi gegeben hat. So hat Goncourt z. B. den Schlußsatz ganz fortgelassen.

[2] utsushi = «kopieren». Der Pinsel soll also quasi mechanisch das tun, was das Herz, das den Stoff empfangen, ihm direkt vorschreibt.

[3] Aus Mißverständnis seines Studientriebs.

[4] Tama-mushi = «Juweleninsekt» oder «Perleninsekt», ein Käfer mit metallisch grünem Schimmer. Ein ähnliches Tier (koganemushi) ist auf Blatt 15 dargestellt.

[5] Das heißt ubai. Goncourts Gewährsmann scheint utai gelesen zu haben und ist so auf die Übersetzung «besingen» gekommen.

der Heuschrecke[1] ins Feld gezogen. Er wandte die Weisheit des Regenwurms[2] an, um sein Unterhöhlungstalent zu zeigen[3]; mit dem Tastvermögen der Larve[4] dringt er in das geheimnisvolle Dunkel der Natur, indem er seinen Weg durch den Lichtschein des Leuchtkäfers[5] erhellen läßt, und hört erst auf, nachdem er das Ende des Spinnennetzfadens[6] eingeholt hat. Verschiedene Dichter sind ihm durch ihre Scherzgedichte hilfreich beigesprungen. Das Verdienst des Holzschnitts gebührt dem Messer des Tōissō.[7] Es muß schließlich noch gesagt werden: Entschuldige, daß diese Abhandlung in Kirschbaumholz geschnitten ist.[8] Tenmei 7 (= 1787) im Winter des Jahres der Ziege.[9] Toriyama Sekiyen. (Signet:) Toriyama Toyofusa.»

Dies merkwürdige Dokument enthält eine große Fülle des Persönlichen und Interessanten. Es zeigt uns, daß der alte Sekiyen in Utamaros Werk etwas absolut Neues sah, da er von dem Sturz der alten Kunst durch Unterhöhlung ihrer Fundamente spricht. Was dies Neue war, sagen die ersten Worte: Nicht traditionelle Schulformen soll der Pinsel wiedergeben, der Maler soll nicht ein fader Nachbeter und Nachtreter seines Lehrers und dessen Richtung werden, sondern er soll mit offenem Aug' und Herzen in die Werkstatt der Natur schauen, bei ihr in die Lehre gehen und ihre Formen so in sich aufnehmen, daß sein Pinsel diese in ihm inkarnierten Formen nur zu kopieren hat. Darum sagt eben Sekiyen, daß Utamaro der alten Kunst den Krieg erklärt hat, weil er in das Geheimnis der Natur

[1] Wiederholt dargestellt.

[2] Mimizu. Auf Blatt 14 abgebildet.

[3] Das wird der Sinn der mir dunklen Stelle sein.

[4] Wortspiel mit bofuri und furi.

[5] hotaru. Auf Blatt 7 dargestellt.

[6] Die Spinne, kumo, ist auf Blatt 9 abgebildet.

[7] So und nicht Fuji-issō ist zu lesen. Die Zeichen tō (spanisches Rohr) und fuji (Wistarie) sind sehr ähnlich. Es kommt aber höchstens vor, daß fuji mit tō, dagegen nicht, daß tō mit fuji verwechselt wird.

[8] Dieser Satz, den Goncourt ausließ und der japanisch lautet: Sakura-ki monoshite sono ki wo kotoware seyo to iu ni makasete-mashi, ist dunkel. Fraglos handelt es sich um einen Scherz des alten Sekiyen ... der Kirschbaum (sakura) ist der Baum des Frühlings; Frühlingsglanz liegt ja wirklich auf den im Winter geschriebenen Zeilen des Greises, sie sind wirklich in Kirschbaumholz geschnitten. Vielleicht gelingt einem Kenner eine bessere Deutung. Hayashi scheint keine gefunden zu haben. Ich erinnere mich, ähnliches auch sonst am Schlusse von Büchern gesehen zu haben.

[9] hitsuji = «Ziege», «Schaf», das achte Zeichen des astronomischen Tierkreises.

eindrang: sein großes Talent entdeckte den Naturalismus. Wir lächeln heute darüber, daß ein Maler überhaupt am Naturstudium vorbeigehen konnte. Das war aber bis auf Utamaro der Meister Manier, die mit wenigen Ausnahmen stilisierte, allegorisierte, heraldisierte und wirklich Kräftiges nur durch die Nachahmung flotter impressionistischer Maltechnik schuf. Und daß der alte Sekiyen dies Neue so begeistert aufnahm, beweist nicht nur sein klares Auge, sondern auch sein goldnes Herz. Utamaro hat dies Neue, Blendende fast ausschließlich auf die Tiere und Pflanzen angewandt. Nur vorübergehend hat er den Gedanken auf den menschlichen Leib übertragen, und damit hat er unbewußt weise gehandelt. Der arme Sharaku, von dem noch die Rede sein wird, ging an der Übertragung dieses Prinzips auf den Menschen zugrunde, und der riesengroße Hokusai, der nur aus der «Malerei des Herzens» verständlich ist, hat deshalb gehungert. Aber warum goutieren diesen viele japanische Kenner noch heute nicht? Weil das Prinzip des Utamaro ein Ferment des japanischen Nationalismus war und zum Universalismus führen mußte. Utamaros Frauengestalten gehen fast nie über das Japanische hinaus. Man sieht an ihnen wiederholt die angestrengtesten Versuche, den Nationalismus zu durchbrechen, aber es blieben Versuche, und in der Beschränkung zeigte er sich als den Meister. Gewiß war nach ihm ein Neues in den alten Formen nicht mehr möglich, und Hokusais Art ist nur aus Utamaros nationaler Vollendung zu erklären. Aber wo er das alte Heiligtum der Tradition antasten durfte, ohne es zu verletzen, also in den Tieren und Pflanzen, da hat er es mit vollster Kraft getan, und das Erscheinen seines «Insektenbuchs» ist ein Markstein in der Kunstgeschichte aller Epochen. Es machte seinen greisen Lehrer, der noch in dem Jahre der Herausgabe des Werkes gestorben ist, zum begeisterten Dichter, der von hoher Warte den Blick in ein neues, verheißenes Land tut. Denn seine Worte sind herrliche Poesie, seine Bilder vertiefen den Wert der Schöpfungen, und die kleinen Lebewesen werden dadurch zu Symbolen.

Was die Dichter der Scherzverse betrifft, die dem Künstler «geholfen» haben, so mögen einige kurze Notizen über sie genügen, da ein näheres Eingehen auf diesen Stoff außerhalb des Rahmens unsers Werkes liegt. Es sind mit dem Redakteur des Ganzen 30 an der Zahl. Diesem, dem Yadoya Meshimori, begegnen wir bereits unter den Dichtern des «Muschelbuchs», von seinen Kollegen haben verschiedene ebenfalls für dies Buch und für die «Hundert Schreier», das zweite große Buch der naturgeschichtlichen Serie, geschrieben.

Sanwa, der zum 11. Blatt ein Verslein gedrechselt hat, wird derselbe sein, der den Text zu einem pag. 56 genannten Ki-byōshi vom Jahre 1784 geschrieben hat. Auch er hat für die «Hundert Schreier» gearbeitet. Von der Art dieser Kyō-ka mögen einige Proben Zeugnis geben. Eins der schönsten Blätter des Buches, auf dem sich eine Libelle und zwei Schmetterlinge über blühendem Mohne schaukeln [Abb. Tafel 9a], soll uns in seinem ersten Gedichte das Schema japanischer Verseinteilung zeigen:

Vordersatz: (17 Silben)	5 Silben: hito kokoro
	7 Silben: akitsumushi tomo
	5 Silben: naraba nare
Nachsatz: (14 Silben)	7 Silben: hanara wa yarashi
	7 Silben: torimochi no sao.

Übersetzt ungefähr:

Libelle.

Wenn auch des Menschen Flattersinn
Wie Herbstlibellen[1] flattert hin,
Dich laß ich nicht! Dir wird mein Heim
Zur Rute voller Vogelleim.[2]

Das andere Gedichtchen lautet etwa folgendermaßen:

Schmetterling.

Im Schlafe möcht' ich wandeln flink
Mich in der Träume Schmetterling.[3]
Wie würd' ich saugend nippen gleich
An Liebchens Blumenlippen weich![4]

Andere Proben mögen folgen:

Rote Libelle.

Wie Minnesehnsucht auch bedroht
Die Wasserjungfer scharlachrot,
Daß zum Skelett sie abgezehrt —[5]
Kein Klageton wird je gehört!

---

[1] akitsumushi ist vieldeutig. «Herbstinsekt», «Libelle», «ungern» klingt hinein. Die Treue des Herzens ist vergänglich wie das Herbstlaub, flatterhaft wie die Libelle, aber es scheidet doch ungern von der Liebsten, auch wenn es sie verlassen will.

[2] Wörtlich. Das Bild braucht bereits der alte Gottfried von Straßburg im «Tristan» vom verliebten Riwalin.

[3] Der Schmetterling ist bei den Japanern das Symbol des Traumes.

[4] Fast wörtlich. Der Kuß ist in Japan nur bei Liebespaaren gebräuchlich

[5] Geht auf den dürren, astförmigen Leib des Tieres.

Biene.

Wer ängstlich jede Fährlichkeit
Wie Bienennestes Flugloch scheut,
Der hat fürwahr noch nie entdeckt,
Wie süßen Mädchens Honig schmeckt!

Raupe.

«So zart das Haar der Raupe sei,
Giftwunden führt sein Stich herbei»[1],
Drum: dräng' ich frevelnd mich an dich,
Straft meinen Leichtsinn rasch dein Stich.[2]

Spinne.

Der Spinne Webwerk sieht so aus,
Wie just ein Lendengürtelflaus[3],
Der nachschleppt, wenn man nachts vielleicht
Ins Schlafgemach zum Nestchen[4] schleicht.

Feldgrille.

Du Zirpegrillchen[5] dort im Rain,
So laß dein schrillend Weinen[6] sein!
Bedenk', daß auf der Erdenstatt
Sogar die Tonne Ohren hat!

Goldkäfer.

Kopfkissenförmig[7], traurig Tier,
Grüngoldiger Käfer[8], scheinst du mir:
So glühend kriecht, wie du entbrennst,
Zum Bett ein feurig Nachtgespenst.[9]

---

[1] Die ersten beiden Zeilen enthalten fast wörtlich das Sprichwort: ke wo fuite kizu omotomu des Sinnes: «Leichtsinn bringt Gefahr», «Man bläst ein Haar (die Raupe heißt «Haarinsekt») und bekommt eine Wunde».

[2] «Röslein wehrte sich und stach.»

[3] Ein fundoshi. Ein Liedchen der alten fürstlichen Dichterin Seishonagon klingt fast wörtlich hinein. Es hat den Sinn: «Mein Liebster wird bald kommen, denn die Spinne macht dieselben Bewegungen, die sie sonst bei seinem Kommen gemacht.»

[4] Im Sinne der Spinne gesprochen.

[5] Auch das japanische Wort kirigirisu ist onomatopöetisch. Man denke an das Latinum maccheronicum: «cicigant cigalae».

[6] Natürlich aus Liebessehnsucht, die sich nicht verraten soll.

[7] Das Tier erinnert in seiner Beinstellung auf Utamaros Blatt wirklich an eine trapezförmig ausladende Kopfstütze (makura).

[8] kogane-mushi heißt wörtlich «Goldinsekt». Wie das japanisch-deutsche Wörterbuch von Hiratsuka usw. auf die Übersetzung «Maikäfer» kommt, mag es nebst zahlloser anderer Fehler selbst verantworten. Hepburnes Wörterbuch sagt, der Käfer habe einen grünen Schiller. Dafür spricht Utamaros tiefes Metall, das mit Blaßgrün belichtet ist. Die Form des Tierchens erinnert stark an einen Rüsselkäfer, deren auch unsere Fauna metallisch-glänzende besitzt.

[9] Die Geister der Entschlafenen zeigen sich in hellem Feuer. Bei uns gelten die Irrlichter auch als Seelen (vor der Taufe) verstorbener Kinder.







Aus Nr. 480. Sammlung Succo.

Shiohi no tsuto, „Gastgeschenke der Ebbe" („Muschelbuch"), Bild 8: Das Muschelspiel.



Zu den 30 Gedichtchen, von denen er selbst das auf die Frösche gemacht hat, gibt der Redakteur eine Einleitung, in der er erzählt, er habe einmal, um den Tönen der Insekten zu lauschen, mit sehr guten Freunden eine Lustfahrt nach einer Wiese in der Nähe des Sumida[1]-Dammes gemacht, dort das Musizieren und Zirpen der zierlichen Tierlein angehört und aus diesen Klängen mit seinen Begleitern die folgenden Verse geschmiedet. Also eine ähnliche Einkleidung des Gedankens wie im «Muschelbuch». Übrigens dürfte den Herren das Hören der Stimme des Schmetterlings, des Regenwurms, der Spinne usw. schwer geworden sein, wenn sie zu dieser Exkursion nicht die Ohren des Herzens ebenso mitgebracht haben, wie Utamaro die «Kunst des Herzens» zu den Bildern.

Der Holzschneider Tō-issō, dessen Messer das Verdienst hatte, Utamaros auf Kirschholz (?) geklebte Zeichnungen auf ewig zu vernichten, um sie im Abdruck wieder zu buntem Leben zu bringen, ist dem Utamaro lange treu gewesen, denn wir finden ihn noch in dem berühmten «Jahrbuch» von 1804 tätig (cf. Nr. 43).

Nun aber zu Utamaros Bildern selbst! [Abb. Tafel 9.] Sekiyen hat ganz recht: sie bieten uns völlig Neues. Nicht nur die Formen der Insekten — unter denen Heuschrecken- und Grillenarten die Hauptrolle spielen — sind mit schier mikroskopischer Gewissenhaftigkeit aus dem Buche der Natur kopiert, diese zierlichen Geschöpfe leben auch, man sieht sie sich bewegen! Die scheinbar an dem dürren Halse der Gespensterheuschrecke (Mantis religiosa) angewachsenen Vorderfüße tasten wirklich in die Luft, und ihre Äuglein blicken scharf; die Glieder der weißen Raupe rollen sich wirklich in wälzender und schnellender Bewegung vorwärts; die Spinne auf dem Maisblatt läßt ihre Vorderbeine so nervös-arbeitend schwirren, daß vor unsern Blicken ein richtiger grauer Ring entsteht, und die Augen der großen Heuschrecke auf der Nachtschattenfrucht sehen uns ängstlich an, ob wir das Tier wohl von seinem Fraße vertreiben wollen, während ihre langen, dünnen Fühler die Luft zu untersuchen scheinen, ob sie frei von Feinden ist. Die Pflanzen, die frische Behausung der Insekten, zeigen in ihrer hohen Vollendung, daß solche Studien dem Utamaro

[1] Sumida-gawa ist ein der Quelle näher gelegener, nicht sehr großer Teil desselben Flusses, der sich, durch Yedo strömend, unter dem Namen Oo-gawa ins Meer ergießt. Sumida werden dann auch die Ufer genannt. Sie waren ein beliebter Ausflugsort, die Villen vornehmer Hauptstädter lagen an den hügeligen Ufern, und Frühling und Sommer sahen in diesem Landstrich lustige und bunte Feste. Wie es dort im Winter aussah, werden wir noch von Utamaro selbst erfahren.

nicht neu waren. Wir sahen ja, daß er schon in frühester Zeit den Kindern der Flora besonders zugetan war. Jedes Blatt atmet intimste Naturbeobachtung. Von den Nelken am Bambusgeländer des Gartens bis zu dem Lotus im Teiche, stets dieselbe Formenempfindung! Das Kolorit ist einfach grandios! Alle technischen Mittel, die bereits das «Muschelbuch» gebracht, erscheinen wieder in reichstem Maße. Die Konturen entsprechen den Gegenständen, d. h. die der Blätter sind dunkelgrün, die der Mohnblüten rot usw. Schwarz ist nur ganz selten angewandt, und geradezu erfrischend wirkt es auf den feinen Beobachter, wenn er bemerkt, daß die Umrisse des Frosches unter dem großen Lotusblatt — auch Frösche gehören nach japanischer Anschauung zu den «Insekten» — kräftig schwarz sind, während die seines Spiegelbildes im Wasser mattbraune Farbe haben! War im «Muschelbuch» dem Gegenstand entsprechend die Farbenstimmung überall ziemlich gleich, so wechselt sie hier fast auf jeder Szene. Das zarte Gelb des Fonds und das feurige Rot der Mohnkelche geben dem Blatte mit Schmetterlingen und Libelle eine Sonnenluft, die man förmlich atmet: das ganze Bild scheint zu glimmen. Die fahlgrauen Tinten des Glühkäferblatts umhüllen alles in heimliche Abendstimmung, und nur die glänzenden Tiere selbst strahlen Farben aus. Das kühle Blaugrün des Lotusteichs tränkt die Froschszene mit frischer Feuchte, das blasse Grau des Maiskolbenblatts mischt mit den Spinnefäden eine Herbststimmung. Metalle sind dezent, aber prachtvoll verwertet. Die Flügel der Libellen leuchten in hellem Silber, die der Bienen fahler und grauer, die der Schmetterlinge sind nur mit einem durchsichtigen Hauche von Mika bestäubt, während die braunsilbernen Schüppchen der Eidechse zu funkeln scheinen. Am zartesten und natürlichsten ist der feine Silberstaub auf den weichen Flughäuten der Zikade auf der Gurke angebracht[1] [Abb. Tafel 9b]. Daß Blind- und Reliefpressung in hervorragender Weise angewendet sind, braucht kaum bemerkt zu werden. So ist die weiße Raupe auf dem Kallablatt völlig umrißlos nur durch Reliefpressung so brillant gegeben, daß der Meister Harunobu daran seine helle Freude gehabt haben würde, und der blaßgelbe Maiskolben ohne Konturen ist in seiner starken Reliefpressung ein wahres Prachtstück. Man ahnt dabei förmlich die an-

[1] Es ist sehr zu bedauern, daß Bing im «Formenschatz», der dies Blatt farbig bringt, dieses hübscheste aller Insekten einfach unterschlagen hat — und damit die Pointe der ganzen Komposition! Gerade an diesem Tiere kann man Utamaros minutiöse Naturbeobachtung am besten studieren, besonders wenn man das Original mit dem modernen, an sich gar nicht übeln japanischen Nachdruck von 1892 vergleicht.

genehme Empfindung, die unsere Fingerspitzen beim Streifen der glatten und prallen Maiskörner fühlen. Eine Steigerung all der Herrlichkeit in Farben und Formen scheint kaum möglich. Von dem mystischen und unnachahmlich schönen Dämmer des «Muschelbuchs», das die poetischste Schöpfung Utamaros bleiben wird, geht er hier zur Entschleierung seiner Kunstgeheimnisse in hellem Sonnenlicht. Und doch hat er auf dem Gebiete der Naturkunde noch Bedeutenderes geschaffen: wie die Annonce des Jūzabrō verkündet, war das Buch über die Vögel, die «Hundert Schreier», bereits in Vorbereitung.

UTA-MAKURA.

Dasselbe Jahr 1788 war auch das Geburtsjahr des schönsten und bedeutendsten der zahlreichen erotischen Werke des Utamaro, des Albums Uta-makura = «Lied des Kopfkissens» (Nr. 62). «Im achten Jahre (der Periode Tenmei) im ersten Monat des Frühlings» wurde es, nach dem Schlusse des Vorworts, publiziert. Ein Verleger wird nicht genannt, es können aber bei dem großen technischen Apparat, den seine Herstellung voraussetzt, nur Jūzabrō oder Tsuruya in Frage kommen, und da von Tsuruya keine verlegten Bücher des Künstlers bekannt sind, wird es wohl Jūzabrō ediert haben, der sich dies Werk des bei ihm wohnenden Meisters sicher nicht hat entgehen lassen! Ein doppelseitiges Vorwort leitet das Album ein. Es setzt mit mystischen Vergleichungen der Liebe an: Berühmte Ortschaften Japans, Ströme und Berge werden nach ihren Namen oder Schönheiten auf ein der süßen Minne pflegendes Paar bezogen, gleich als ob die ganze Natur daran Anteil nehme, wie bei jener herrlichen Götterumarmung des alten Homer. Sicherlich aber liegen in den verschiedenen Namen (Yoshino-Fluß, Tsukuba-Berg usw.) bestimmte Anspielungen, die nur ein japanisches Ohr richtig verstehen kann. Wo der Dichter auf den Titel zu sprechen kommt, sagt er ausdrücklich: «Ferner habe ich es, um den Namen des Malers näher zu bringen, Uta-makura benannt, und es soll ein Diener des Frühlingserwachens sein.» Also eine Art von Kryptosignatur! Daß Utamak'ra an keinen andern Meister als Utamaro anklingen konnte, war dem Leser selbstverständlich. Die Kryptosignatur aber erklärt sich aus den bereits eingeleiteten moralischen Reformen des jungen Shōgun. Die beiden an den Schluß gefügten Novellen enthalten das Liebesabenteuer zweier Nachbarskinder und eine galante Seegeschichte, stehen aber nach der Art der meisten erotischen Werke jener Epoche mit den Bildern in keinerlei Zusammenhang. Erst eine spätere Zeit hat erotische Romane und Novellen direkt illustriert.

Aber nun zu den zwölf Doppelblattbildern, die Edmond de Goncourt so sehr in Entzücken setzten! Unter ihnen heben sich inhaltlich zunächst vier heraus. Das erste hat Goncourt (und nach ihm andere) falsch gedeutet. Er spricht von dem Überfall einer Meeresgöttin unter dem Wasser durch Ungetüme, dem ein Mädchen auf der Klippe zusieht, und vergleicht die kühne Phantasie des Gedankens mit jenen schauerlichen Gespensterblättern des Hokusai. Diese Deutung ist irrig. Vielmehr sehen wir auf einer Klippe dicht am Gestade des Meeres, über der ein Pinienbaum sein Geäst ausbreitet, eine Awabi-Taucherin in dem bekannten roten Lendenröckchen sitzen, während neben ihr in einem Korbe erbeutete Muscheln liegen. Ihre Gefährtin in genau demselben Kostüm ist untergetaucht, wobei sie von zwei sagenhaften Ungetümen, Kappa[1] genannt, angegriffen wird. Von einer Meeresgöttin kann gar keine Rede sein, wohl aber könnte die phantastische Szene in den Gewässern nur eine Phantasievorstellung der erhitzten Awabi-Fischerin am Ufer darstellen. Ähnliche Träume hat schon Harunobu gegeben. Daß die Awabi-Fischerinnen ein verliebtes Volk waren, beweisen zahlreiche erotische Werke. Auch Hokusai hat davon zu erzählen gewußt. Die Variante mit diesen Unholden scheint Utamaros eigenste Idee gewesen zu sein. Hokusai, Kuniyoshi und andere haben an ihre Stelle Riesenpolypen, ebenfalls sagenhafte Tiere, gesetzt.

Das zweite Blatt, der Angriff auf ein schönes Mädchen durch einen überall mit Haaren bewachsenen, krötenartigen Kerl, hat schon bei Goncourt die Empfindung von etwas Außergewöhnlichem ausgelöst. Mit Recht! Schon der bleigraue, tiefdunkle Hintergrund, das Fehlen jeglichen szenarischen Beiwerks und der nur auf diesem Bilde vorkommende Gesprächstext heben es aus dem Rahmen der andern heraus: es gehört mehr der Welt schrecklicher Träume als der Wirklichkeit an. Das Mädchen spricht auch von einem Traume. Es ist eine Allegorie.

Von dem dritten Blatte hat Goncourt wohl mit Recht bemerkt, daß der Mann, dessen Antlitz durch den Kopf eines schönen, ihn liebkosenden Weibes zu zwei Dritteln verdeckt wird, kein anderer als der Künstler selbst sein könne. Es ist zugleich das dezenteste Blatt des ganzen Werkes, vielleicht auch das anmutigste. Weshalb Goncourt ein Selbstbildnis annahm, sagt er nicht. Die Inschrift auf

[1] Das Kappa ist ein meist im Wasser lebendes, phantastisches Tier mit oft schildkrötenartigem Leib, Froschbeinen und einem affenartigen Kopfe; auf dem Scheitel besitzt es eine mit Lebenselixier gefüllte Vertiefung. Es ist verliebt und jungen Mädchen gefährlich. Vgl. auch C. Netto und G. Wagener, Japanischer Humor (Leipzig 1901), pag. 128 ff.

dem Fächer des Mannes gibt nur ein Gedicht, das sich auf die Szene selbst bezieht. Aber auch mir scheint es sicher, daß wir hier ein Selbstbildnis haben. Das wenige, was von dem braunäugigen Gesicht zu sehen ist, ist durchaus individuell. Die Kleidung besteht aus einem weißen Untergewand mit gestickter Borte, einem dunkelgrauen, mit weißen Svastica-Mäandern verzierten Anzug, der als Mon ein weißes Efeublatt in einem Sechseck zeigt, und einem durchsichtigen grauen, mit weißen Perlhuhnpunkten belegten schleierartigen Überwurf, einem Muster, wie es Utamaro bei seinem Habit besonders liebte. Die Schöne ist keine Kurtisane, sondern eine Dame; das beweist der rote, weiß und gelb gemusterte Gürtel, der hinten geknüpft ist. Ihr Kreppgewand ist schwarz mit weißen Gitterchen und gelben Strichkomplexen, ihre Dessous sind aus gerippten roten und glattem blaßrosenfarbenen Stoffe. Die Szene spielt auf einem Balkon; ein Obstbaum blickt herein, Sake-(= Reiswein) Gerät und Konfekt warten im Hintergrund.

Die Wichtigkeit des vierten Blattes ist bisher den Autoren entgangen. Es stellt ein holländisches Liebespaar in schrecklicher Karikatur dar. Der Mann, ein Scheusal an Häßlichkeit, trägt einen schwarzen, braunrot bortierten Dreimaster der Rokokozeit. Sein Haar ist gepudert und zu einer struppigen Allongenperücke frisiert, deren Locken auch über seine Schläfe fallen; seine Brauen sind buschig, sein Schnurrbart borstig, seine übergroßen arischen Augen zeigen die Gier eines Raubtiers, seine Nase ist stark gebogen, seine Wange fleischig, sein Gesicht nach europäischer Art schattiert. Das Weib zeigt derbe Züge, ihre ebenfalls arischen Augen sind von Wulsten umgeben, ihre schwarzen Brauen stehen wie die Borsten eines Wildschweins, ihre Lippen sind gemein. Das schwarze, ringellockige Haar umhüllt ein braunrotes Kopftuch, ihr blaßblaues Ärmelkleid wird durch ein ordinär wirkendes olivgrünes Muster verunziert, und ihre Dessous sind europäisch. Mann und Weib tragen spitzgeschnittene Fingernägel.

Was will dies häßliche Blatt mit seiner grotesken Komik unter soviel Farbenschöne und Liebreiz? Die Japaner hatten den Holländern nach langen Wirren den Hafen von Nagasaki geöffnet.[1]

[1] Nach dem Edikt des Shōguns Taikō Hideyoshi, des Eroberers von Korea (1592), das den missionierenden Jesuiten das Land verbot, brach eine Christenverfolgung aus, die alle Europäer 1638 aus Japan vertrieb. Nur die Holländer durften sich von 1639—1854 unter behördlicher Kontrolle zum Handeltreiben auf der kleinen Insel Deshima bei Nagasaki ansiedeln, da sie sich als Nichtchristen ausgaben. Obschon man 1792 auch den Russen gestattete, zu Verhandlungen nach Nagasaki zu kommen, blieben diese Verhandlungen doch resultatlos.

Holländische Trachten und Sitten waren bald in den Anschauungskreis der Maler übergegangen, und schon Moronobu hat einen Festzug der Fremden abgebildet. Aber im tiefsten Herzen des Japaners gärte ein dumpfer Groll gegen die Europäer. Man schrieb ihnen Einflüsse zu, die auf die Sittlichkeit korrumpierend wirkten, ja die Texte lassen die Holländer die Erfinder und Importeure von verschiedenen erotischen Instrumenten sein (cf. pag. 21, Anm. 1). Die Töchter des Landes, die sich mit den Fremdlingen einließen, wurden mit dem verächtlichen Ausdruck yagi (= Ziegen) belegt, und man suchte sie durch die schauerliche Sage zu warnen, daß jene Europäer Japanerinnen, die sich in ihre Netze verstricken ließen, an entlegenen Orten abschlachteten, um ihr Blut zu magischen Zwecken zu benutzen.[1]

Hat Utamaros abschreckendes Bild eine ähnliche Warnung bezweckt? Sicherlich ist es eine Satire auf holländische Liebe und steht in bewußtem Kontrast zu den schönen japanischen Blättern des Werkes. Den Hang zur Satire werden wir bei unserm Meister öfter finden. Aber noch mehr: diese beiden abscheulichen Köpfe sind keine Phantasiegebilde, sie sind karikierte Porträts! Das beweist die genaue Ausführung jeder Gesichtslinie, die stark individuelle Gestaltung jedes Details. Dieser raubkatzenartige Holländer muß in Nagasaki eine bekannte Persönlichkeit gewesen sein, sein Uniformhut weist auf eine offizielle staatliche Stellung. Daß ihn Utamaro auf seine Weise lächerlich machte, lag wohl in erster Linie in rein ästhetischen Gründen. Die Physiognomien wie die Kleider des Fremdvolks mußten dem mit raffiniertem japanischen Auge sehenden Meister unendlich komisch vorkommen, genau wie einem Europäer der erste Anblick japanischer Porträts.

UTAMARO IN NAGASAKI.

Hat aber Utamaro diese Gesichter geschaut, so muß er eine Reise nach Nagasaki gemacht haben, und zwar vor dem Jahre 1788. Das bedeutet nun eine für damalige Zeiten und Verkehrsmittel größere Reise, denn Nagasaki, auf der südlichsten der großen Inseln, Kiūshū, gelegen, ist in der Luftlinie von Yedo weiter entfernt als die Stadt Memel von der Rheinmündung. Für eine solche Reise oder verschiedene solcher Reisen des Meisters sprechen aber noch andere Umstände! Ich stelle hier die Notizen zusammen, die Strange l. c. auf pag. XIX f. und 42 f. gibt:

[1] cf. das Bild eines anonymen Meisters im Katalog Barboutau, Nr. 161, pag. 57, das ein nur mit dem roten Lendenrock bekleidetes getötetes Weib zeigt, welches mit Bändern an der Decke befestigt ist, und aus dessen von oben bis unten aufgeschnittenem Leibe ein Holländer Blut auffängt (Sammlung Wagner).

(pag. XIX.) «Im Jahre 1812 starb zu Paris M. Isaac Titsingh, der der ‚Holländischen Ost-Indien-Kompanie‘ 14 Jahre lang als Chef ihrer Niederlassung in Nagasaki diente. Während dieser Zeit[1] hat er sich bemüht, sich möglichst genau über Kunst, Wissenschaft und Industrie der Japaner zu unterrichten und diese Kenntnisse durch zahlreiche Dokumente zu belegen. Ein Katalog dieser findet sich am Schlusse seiner hinterlassenen Sammlung seiner Aufzeichnungen und Übersetzungen, die französisch von M. Nepveu, englisch von Ackermann (1822) publiziert wurden, worin unter verschiedenen Karten, Büchern und Gemälden zusammen mit einzelnen andern Artikeln ähnlicher Natur notiert ist: ‚Neun Farbenholzschnitte, auf derselben Zahl von besondern Platten, 10 Zoll breit, 1 Fuß 2 Zoll 9 Linien hoch, darstellend japanische Damen in verschiedenen Trachten.‘ So berechtigt diese interessante Aufzeichnung wahrscheinlich den M. Titsingh zu dem Ehrentitel des ersten europäischen Sammlers japanischer Farbenholzschnitte, und sie erhält dadurch noch eine größere Beweiskraft, daß wir aus einer andern japanischen Quelle erfahren, daß die Werke des Utamaro besonders von Holländern geschätzt wurden.»

(pag. 42.) «Im Laufe seines Lebens hat er sicher einen Besuch in Nagasaki gemacht, wo er in Verbindung mit einem Lokalmeister namens Seichō erwähnt wird. Es ist gleichfalls erwähnt worden, daß er zahlreiche Farbendrucke an holländische Kaufleute verkauft hat (siehe Einleitung).»

(pag. 43.) «In den ersten Jahren der Periode Bunkwa (beginnt 1804)[2] reiste ein gewisser Liebhaber von Farbendrucken von Uwashiro in der Provinz Oshū nach Nagasaki, wo er das Werk des Utamaro sah und sehr bewunderte. Von da reiste er nach Yedo ab, und nachdem er den Toyokuni besucht hatte, gab er eine Notiz, daß er ihn dem erstgenannten Künstler vorziehe.»[3]

Ich muß gestehen, daß diese Sätze bei Strange eine merkwürdige Unklarheit zeigen. Aus dem ersten Passus folgt eigentlich nur, daß die Holländer Utamaros Drucke schätzten, aber nicht, daß er sie ihnen in Nagasaki persönlich verkaufte. Der zweite Passus spricht von einer Zusammenstellung des Utamaro mit einem «local artist» Seichō, über den aber weder Strange etwas Näheres angibt, noch ich irgend etwas gefunden habe, und zitiert dann den ersten Passus so, als habe dort gestanden, daß Utamaro seine Bilder persönlich in Nagasaki ver-

[1] Strange gibt leider nicht die Jahre an.
[2] Dauert bis 1817.
[3] cf. hierzu im Anhang Quelle C.

kaufte. Der dritte Passus schließt sich unmittelbar an die Festsetzung von Utamaros Todesjahr durch Goncourt (1806), soll also wahrscheinlich besagen, daß Utamaro nicht vorher gestorben sein könne, da ihn in den ersten Jahren des Bunkwa, also etwa 1806 (der Plural schließt 1804 und 1805 aus) noch jemand in Nagasaki besucht habe. Ich bedauere es lebhaft, daß Strange seine Quellen nicht nennt, und muß mich mit diesen etwas konfusen Notizen abfinden so gut es geht.

Es scheint daraus hervorzugehen, daß nach japanischen Quellen der Künstler — vielleicht in seinem letzten Lebensjahr — die südliche Hafenstadt besucht habe.

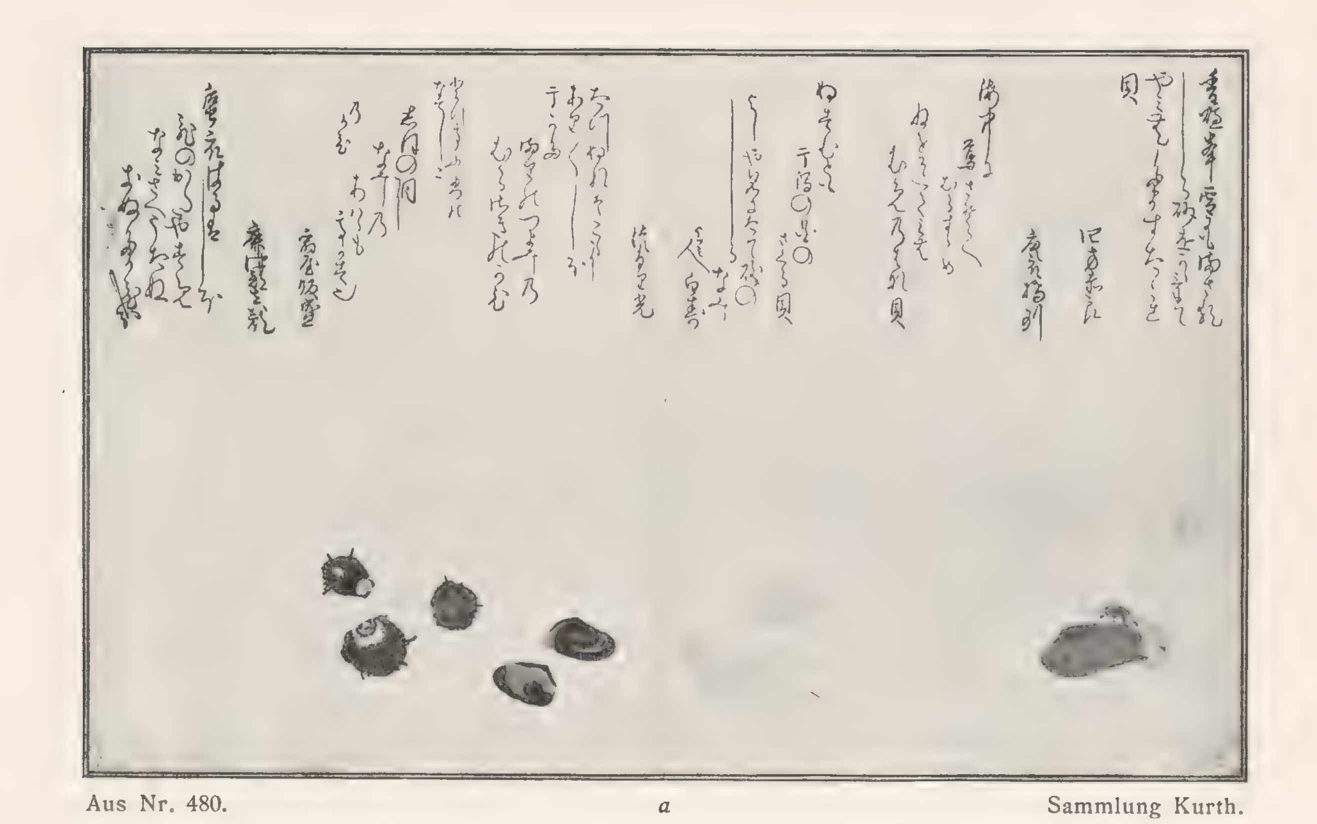
Das genannte Blatt des Uta-makura setzt aber einen bedeutend frühern Besuch voraus, und der Meister wird, wenn er mit dem Vertrieb seiner Holzschnitte an die Fremden einmal Erfolg gehabt hat, diese lange Reise wohl wiederholt gemacht haben. Und daß die Typen der Holländer an einem so exzellenten Beobachter der menschlichen Physiognomie spurlos vorübergingen, war nicht möglich. Er wird gar oft mit flottem Pinsel die eigenartigen Züge in seinen Studienbüchern gebannt haben. Noch zwei Spuren dieser Tätigkeit glaube ich gefunden zu haben. Die eine in dem unsignierten Porträt einer Holländerin auf Silbergrund, das um das Jahr 1790 entstanden sein mag (Nr. 341, Sammlung Succo [Abb. Tafel 18]), die andere in einem Bilde des erotischen Werkes Yehon warai jōgo (Nr. 73), das ich zwischen 1797 und 1800 datiere, und auf dem ein unserm Holländer sehr ähnlicher Mann in Uniform erscheint.[1]

Doch zurück zu unserm Werke!

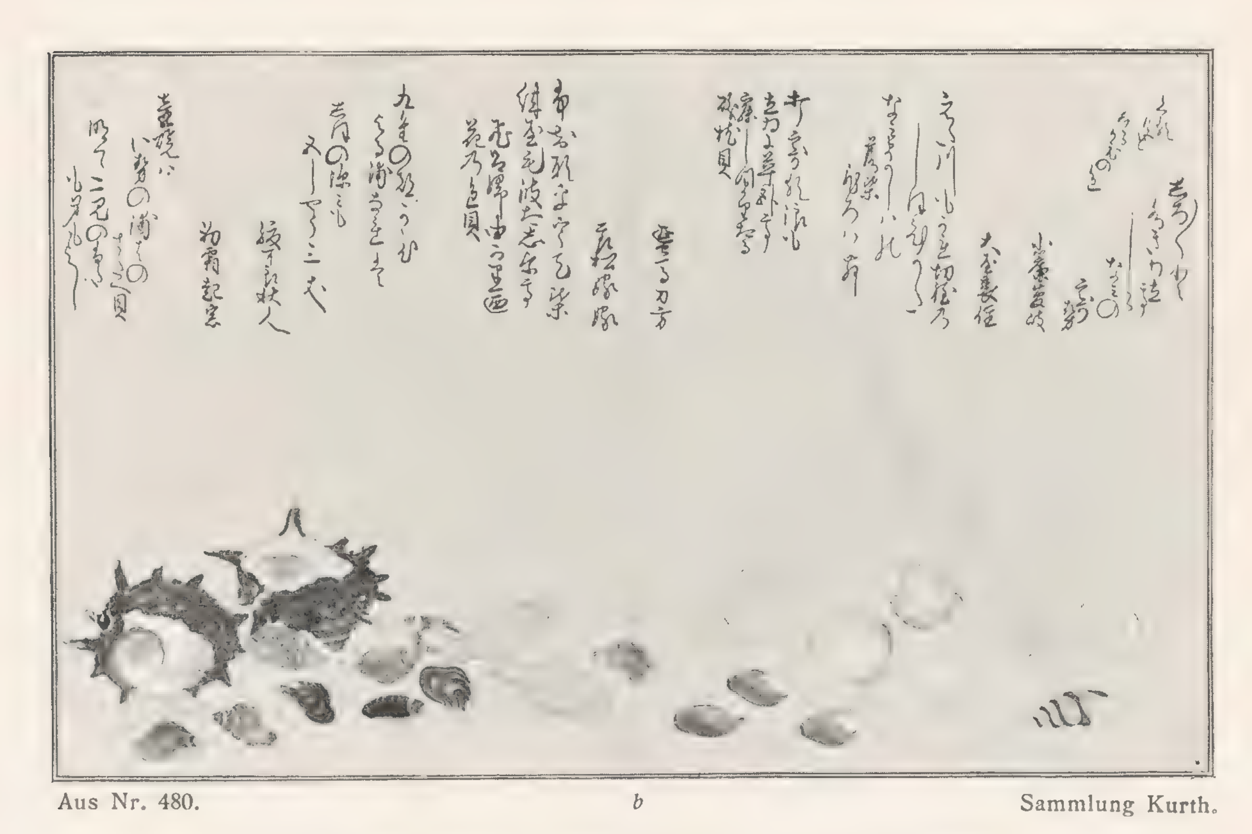
Die Kunst des Uta-makura ist sehr bedeutend und zeigt manche Züge, die sich in spätern Werken nicht mehr finden. Zunächst fällt das ungewöhnlich große Format der Leiber auf. Zugleich sind sie so rundlich und kompakt gegeben, daß sie den richtigen Proportionen ungefähr entsprechen.

Ein starker Hang zum Naturalismus, der im «Insektenbuch» zu hoher Vollendung gelangte, ist, wenn auch bei den hieratischen Formen japanischer Aktauffassung nicht zum völligen Durchbruch, so doch zu deutlichem Ausdruck gelangt. Dafür zeugen zunächst die Töne der Konturen: Die Umrisse der menschlichen Leiber sind bräunlichrot, die der Blätter grün, die der Wellen blau usw. gegeben. Ferner, was in der japanischen Holzschnittkunst höchst selten und bei Utamaro nur noch einige Male vorkommt, sind die Iris-

[1] Ich kenne dies Bild allerdings nur in zweifelhafter Kopie.



Aus Nr. 480. *a* Sammlung Kurth.



Aus Nr. 480. *b* Sammlung Kurth.

Shiohi no tsuto. („Muschelbuch".) Bild 2 und 4.
(Uta daraus übersetzt: pag. 44.)



körper der Augen farbig, braun oder grau, aber nicht, wie fast immer, schwarz angelegt. Das Individuelle überwiegt das Typische, verschiedene Köpfe sehen wie Porträts aus. Die Haut der Männer ist zum Teil im Gegensatz zum weiblichen Leibe leicht angefärbt, ihr Rasurfleck zeigt noch nicht das spätere, oft fatal wirkende Blau. Die Typen der Frauen tragen vielleicht zum erstenmal in Utamaros Künstlerlaufbahn eine völlige Selbständigkeit, der Kiyonaga-Typ ist überwunden, statt seiner sind eine ganze Anzahl verschiedener Typen eingeführt, die sich erst zwei Jahre später zu einer bestimmten Form kondensieren. Am eigenartigsten ist vielleicht das leidenschaftliche Antlitz des schönen Mädchens auf der düstern Traumszene.

Die Ausnutzung des Raumes ist eine meisterhafte. Einerseits ist durch Überschneidung der Körper durch den Rahmen eine mächtige ideelle Vergrößerung erreicht, andererseits kommt es vor, daß der Meister auf einem der schönsten Blätter den Haarschopf des Mannes über den obern Rand herausragen läßt (cf. Nr. 59). Das Kolorit ist hervorragend herrlich. Der Künstler spielt förmlich mit den Farbeneffekten. Die Durchsichtigkeit des Wassers, des Schildpatts, besonders schleierartiger Stoffe ist zu einer staunenswerten Höhe des Raffinements getrieben. Jedes Blatt scheint auf einheitliche Grundtöne komponiert zu sein. Das Bild mit dem «Selbstporträt» enthält keine Spur von Blau, ein anderes außer einem Purpurviolett keine Spur des sonst leuchtend aufgetragenen Rot, dem Blatt mit dem schönen Mädchen fehlt jedes Gelb und Grün, und der Ton der Hintergründe wechselt fortwährend.

Natürlich spielt in der Technik die Blindpressung eine wichtige Rolle. Der Krepp der Unterkleider, die Gischtkronen des Wassers usw. zeigen sie in Vollendung. Metalle sind vermieden. Nur auf dem «holländischen» Blatte ist an einer bestimmten Stelle durchsichtiges Perlmutterpulver verwendet.

Die Schwierigkeit der Herstellung des Werkes bedingte von vornherein ein beschränktes Absatzgebiet. Es war wohl sehr rasch von Liebhabern vergriffen, und seine große Seltenheit in europäischen Sammlungen (ich habe es nur zweimal gefunden) deutet auf eine geringe Auflage. Aber es muß sich in seinen Ideen und Kompositionen doch großer Beliebtheit erfreut haben, denn so selten die Originalausgabe ist, so häufig findet man in Sammlungen eine bestimmte Neuausgabe aus spätern Jahren, ein Album, das die verschiedensten Titel trägt, und dessen zwölf bis dreizehn Szenen vielfach durch Blätter von andern Meistern, so z. B. Kiyonaga und Utamaro selbst,

eingeleitet werden. Gerade dieser letzte Umstand zeigt aber, daß es einerseits nicht von unserm Künstler selbst, andererseits sicherlich mit seiner Bewilligung veröffentlicht worden ist. Die Typen der Neuausgabe weisen auf Yeishō, den Schüler des Hosoi Yeishi. Sie war für den Massenvertrieb hergestellt und erreicht weder in Farbe noch in Form auch nur entfernt das Original, obschon sie an sich betrachtet ein tüchtiges Können zeigt. Eine Reihe von Szenen ist formal einfach aus dem Uta-makura übernommen, aber mit starken sachlichen Änderungen. Der Holländer erscheint völlig bekleidet, die Holländerin hat sich in eine Japanerin verwandelt. Aus der feisten Alten des achten Blattes ist eine jugendliche Schönheit geworden, und der mattgraue Grund hat sich mit allerlei Hausrat gefüllt. Die dunkle Traumszene hat sich zu ihrem Nachteil verändert. Während der abscheuliche Alp derselbe geblieben ist, ist aus dem schönen Mädchen, das dem Ungetüm in leidenschaftlicher Angst in den Arm beißt, ein höchst gleichgültig blickendes Geschöpf geworden, wenn auch der Nachahmer gerade bei diesem Blatte im Gegensatz zu allen andern mit richtiger Wertung des Originals fast jede Andeutung eines Interieurs vermieden hat. Das reife Paar des sechsten Blattes hat er in zwei blutjunge Menschenkinder verwandelt, und dem zweiten Blatte, bei dem der Kopf des Mannes durch das Schleierkleid des Weibes verhüllt wird, durch eine ganz banale Behandlung der Transparenz und durch höchst unharmonische Einfügung eines Wandschirms jeglichen Reiz genommen. Gewisse nicht näher zu bezeichnende Zusätze aber und besonders diejenigen Szenen, die der Neuausgabe eigen sind, beweisen, wie tief diese erhitzte und zum Teil unnatürliche Erotik unter Utamaros vornehmer Erotik steht. Gerade dies Buch enthält Dinge, die ich in Utamaros zahlreichen erotischen Werken niemals dargestellt fand.

Unsers Meisters Werk steht in der gesamten Erotik Japans neben der gewaltigen Kraft des Löwen Moronobu und der glühenden Farbenorgie des Träumers Harunobu unerreicht da. Nach ihm ist auf diesem Gebiet nichts Hervorragendes geschaffen worden, und des Hokusai Album Fukuji-sou, in dem er den Utamaro an raffinierter Technik zu überbieten versuchte, und mit dem er sichtlich gegen das Uta-makura in die Schranken treten wollte, erreicht das Vorbild so wenig, wie die angelernten Manieren des Plebejers die Grazie des echten Aristokraten.

WERKE VON 1789.

Das folgende Jahr, 1789, brachte fünf datierte Werke, ein farbiges Buch Yehon kyōgetsu-bō = «Bilderbuch: Die tolle Bewunderung des Mondes» (Nr. 37), die beiden pag. 57 erwähnten schwarzen Bücher und zwei erotische

Hefte, das Schwarzdruckbuch Yehon tama-kushige = «Bilderbuch: Juwelenkammhaar» (Nr. 52) und das Buntdruckbuch Yehon kimi-ga te makura = «Bilderbuch: Deine Hand [ist mein] Kopfkissen» (Nr. 63). Ich habe nur das letzte kennen gelernt. Seine Zuweisung an Utamaro scheint mir sicher. Die mir vorliegende Ausgabe ist wahrscheinlich ein späterer Abdruck, da die Farben denen dieser Jahre wenig entsprechen.

UNDATIERTE WERKE DER ACHTZIGER JAHRE.

Zu diesen datierten Werken der achtziger Jahre kommt nun eine große Anzahl undatierter. Zunächst gehören diesem Zeitraum sicherlich eine ganze Reihe von Niwaka-Bildern an. Das Thema dieses lustigen Masken- und Verkleidungsfests der «Grünen Häuser» hat den Meister zu allen Zeiten seines Schaffens interessiert, ja man kann an den zahlreichen Niwaka-Darstellungen direkt seine künstlerische Entwicklung verfolgen. Die erste Serie, Seirō niwaka (Nr. 409), von Jūzabrō verlegt, die etwa aus dem Anfange des Jahrzehnts stammt, ist durch ihren gelben Grund bemerkenswert. Die Gesichter verraten bereits viel Selbständiges. Nicht viel später dürfte eine Serie ohne Titel (Nr. 410), gleichfalls auf gelbem Grunde, ebenfalls von Jūzabrō verlegt, entstanden sein, die höchst eigenartige Typen und große Lebendigkeit zeigt. Gegen Ende der achtziger Jahre datiere ich die mit reicher Blindpressung gedruckte Serie Seirō niwaka jo geisha, ni no kawari (Nr. 411) und die in sehr kleinem Format gedruckte Seirō niwaka (Nr. 412), deren Typen bereits auf das Frauenideal von 1790 hindeuten. Bei dieser wendet der Meister eine Signatur an, wie ich sie niemals wieder gefunden habe, indem er von dem Uta-Zeichen nicht nur, wie gewöhnlich, den rechten Teil, sondern auch vom linken die untere Hälfte wegläßt (cf. auch Nr. 413). Schließlich wird die erste Ausgabe des wiederholt edierten Heptaptychons Seirō niwaka (Nr. 196), die zum Karnevalsfest den Aufzug des Gesandten von Korea durch hübsche Geishas aufführen läßt, auch in die letzten achtziger Jahre gehören. Am interessantesten für die Technik ist auf ihm die Transparenz grüner Hutbezüge [Abb. Tafel 12a, b].

Mythologische Serien sind natürlich schwer datierbar, da sie an gegebene Formen anknüpfen. So kann ich die Glücksgötterserien Nr. 198. 199 und das Nagaye Nr. 419 nur allgemein in dies Jahrzehnt verweisen. Das letzte ist vielleicht das älteste dieser Werke. Sicherlich aber in das Ende der achtziger Jahre gehört ein Blatt aus Jūzabrōs Verlag (Nr. 200), auf dem die Glücksgöttin Benten einem Stadtbewohner erscheint [Abb. Tafel 11]. Der Typus der schönen

Kurtisane, die dabei steht, scheint wie eine Vorstufe des Frauenideals von 1790, die Farben sind prachtvoll dezent und erinnern stark an Kiyonagas Art. Was dieser Schöpfung aber historischen Wert verleiht, ist, daß dieser knieende, den Klappfächer vorhaltende «Stadtbewohner» Utamaro selbst ist, wie das eingepreßte Maro auf dem Fächer unzweideutig sagt. Wir haben also wieder ein Selbstbildnis, das erste direkt als solches bezeichnete. Natürlich trägt der Meister wieder ein graues Kleid mit weißen Punkten. (Genaueres sub Nr. 200.)

Dem Anfang des Jahrzehnts wird ein volkstümliches Nagaye (Nr. 420) mit zwei Reitern zuzuweisen sein. Ähnliche Werke von andern Meistern finden sich häufig in dieser Zeit, ja es scheint oft, als handle es sich um eine einzige größere Serie, die von verschiedenen Künstlern bearbeitet ist. Von den Kintoku-Reihen dürften Nr. 208 und 209, beide von Jūzabrō verlegt, hierhergehören.

Von andern Blättern kann man aus ihrem Verhältnis zu datierten Werken auf Zeitbestimmungen schließen. So ist sicher das Blatt mit Nelke und Winden (Nr. 519), das schon naturalistische Formen anstrebt, kurz vor das «Insektenbuch» zu setzen, wie das schöne Triptychon der Awabi-Taucherinnen (Nr. 159, Abb. bei v. Seidlitz) mit seinen eigentümlichen Akten und seinen rotbraunen Fleischkonturen in die unmittelbare Nähe des Uta-makura gehört.

DIE HUNDERT SCHREIER.

Wir dürfen aber von dieser Epoche nicht Abschied nehmen, ohne eines undatierten Albums zu gedenken, das sicherlich ihren Abschluß markiert: des berühmten Werkes Yehon momo-chidori = «Bilderbuch der hundert Regenpfeifer», gewöhnlich «Die hundert Schreier» genannt (Nr. 482 [Abb. Tafel 10a, b]). Es ist das zweite — und zugleich letzte — Werk der im «Insektenbuch» annoncierten naturhistorischen Folge. Zunächst erschienen nur acht Bilder verschiedener Vögel, bald darauf unter dem Titel Momo-chidori kyōka awase zwei Bände, die zu den acht publizierten noch sieben neue Bilder brachten. Da das Buch nach seinem Erscheinen wahrscheinlich bald vergriffen war, wurde dann eine dritte Ausgabe, Yehon momo-chidori kohen, veranstaltet, die aber gegen die beiden ersten bedeutend zurücksteht. Keine Ausgabe dieses Albums, das ein Autor das schönste Werk des Utamaro genannt hat, ist datiert. Indessen können wir ziemlich sichere Schlüsse auf das Jahr der Erscheinung der ersten Ausgabe machen. Zunächst müssen wir festhalten, daß nach dem Annoncenblatt des «Insektenbuchs» seine Herausgabe als die

erste der drei genannten Bücher baldigst erwartet werden soll.[1] Da das «Insektenbuch» Anfang 1788 erschienen ist, so ist der terminus ante quem non gegeben. Nun enthält aber die zweite Ausgabe der «Hundert Schreier» ähnlich jenem Werke am Schlusse ein Annoncenblatt, das folgende vier Werke nennt: 1. Momochidori kyōka awase (das ist die zweite Ausgabe unsers Buches), [marg.: Aka-matsu («Rotfichte», Pinis densiflora) Kinho (Eigenname)], 2 Bde.; 2. Shun-kyoku tansei[2] jō[3] = «Heft mit Frühlingsbelustigungsbildern», 2 Bde.; 3. Yehon fukujusō = «Bilderbuch: Die Fukujusō-Pflanze»[4], 1 Bd.; 4. Fukenzō, 1 Bd. Daran schließen sich die Worte: «Außerdem sind andere höchst bemerkenswerte Bilderbücher, und zwar Rechenbücher und Erziehungslehrbücher neu herausgegeben worden, die ich Sie ganz ergebenst zu kaufen und zu lesen bitte.» Der Annoncierende ist Jūzabrō, wohnhaft «Tōtō (= Yedo), Tokiwa-Brücke, Nordstrang, 8. Abteilung der Toriabura-Straße». Daß wir in allen vier annoncierten Büchern Werke des Utamaro sehen dürfen, ist höchst unwahrscheinlich. Jūzabrō gibt überhaupt die Neuerscheinungen seines Verlags an, wie der Schluß ja deutlich zeigt. Denn Rechenbücher hat Utamaro nicht herausgegeben. Aber ein Buch ist außer dem ersten doch darunter, das von ihm selbst stammt, nämlich das Fukenzō, das im nächsten Abschnitt zu besprechen sein wird und das 1790 erschienen ist. Bedenken wir nun, daß alle die aufgezählten Werke Neuerscheinungen sind, und daß ein so großer Verlag wie der des Jūzabrō jährlich ganze Reihen davon herausgab, so werden diese Annoncen sich auch nur auf ein Jahr beziehen, und das wäre nach dem Fukenzō eben 1790. Ist aber die zweite Ausgabe der Momo-chidori in diesem Jahre publiziert und demnach die erste zwischen dieser und dem «Insektenbuch», so kommen wir mit großer Wahrscheinlichkeit auf das Jahr 1789 als Jahr der Herausgabe des fraglichen Werkes. Es erscheint ja schier unmöglich, daß im Laufe eines Jahres eine Reihe von sechs Büchern hergestellt sein soll, allein die Zeichnungen dazu waren sicher älter, und Jūzabrōs Offizin war

---

[1] Die Reihenfolge: «Vögel, Säugetiere, Fische» wäre sicherlich auffallend, wenn das erste nicht schon in Vorbereitung gewesen wäre!

[2] Wörtlich: «Zinnober und Grün», wohl nach den ältesten Zweifarbendrucken, dann allgemein: «Bild».

[3] jō ist nach Lemaréchals Dictionnaire ein Heft aus 20 Blatt hanshi (dem gewöhnlichen japanischen Schreibpapier) oder 48 Blatt Mino-gami (Papierart, die in der Provinz Mino fabriziert wird).

[4] Ist nach derselben Quelle eine kleine Pflanze mit gelben Blüten, die im Januar blüht, und zwar Adonis davurica.

groß genug, um die rasche Übertragung auf die Holzstöcke zu ermöglichen. Das folgende Jahr zeigt in dieser angestrengten Tätigkeit sogar noch eine Steigerung.

In ähnlicher Form wie im «Insektenbuch» sind die Bilder der verschiedensten Vogelgattungen von Kyōka verschiedener Dichter begleitet. Wir geben, wie früher, einige Proben wieder. Der schon bekannte Sanwa hat folgenden Beitrag geliefert:

Der Wasserrabe.[1]

Tori no na no	Wenn sich mein Liebessehnen schnell
Ukina ka kotan[2]	Verbreitete, wie Stromeswell',
Kawa-nami ni	Des Wasserraben Omen gleich,
Hatsuto hanashi no	Ich wär' verfemt im ganzen Reich!
Tane-to nari naba.	

Das Parallelgedicht desselben Blattes lautet:

Der Silberreiher.[3]

Aute nochi	Wenn gleißnerisches Spottgerücht
Ukina wo fururu	Vom trauten Schäferstündlein spricht,
Karasu yori	Dann wird des Silberreihers Glast
Tada kuchi saki no	Noch schwärzer als der Rabe fast![4]
Herasagi no uki.	

Andere mögen nur in der Übersetzung folgen:

Die Taube.

Ob groß der Jahresbohnen Hauf'[5],
Die Liebe höre nimmer auf,
Eh' nicht auf unserm Lebensast
Die scheue Taube Fuß gefaßt![6]

---

[1] Der Kormoran: U; u = auch «böse, übel». Wir kennen einen «Unglücksraben», und Goethe sagt im Faust II: «Ein Vogel krächzt; was krächzt er? Mißgeschick.» Auf dies Wortspiel geht das Gedicht.

[2] n am Schlusse ist immer zweisilbig zu werten.

[3] herasagi.

[4] Wörtlich lauten beide Kyōka: «Wenn sich der Ruf von meiner Liebe (gleich dem) übeln Klang des Vogelnamens (u) wie Stromeswellen verbreitete, ach, das würde dem Gerede eine begründete Ursache geben!» «Aber wenn gar nach dem Stelldichein (im Gegensatz zur bloßen Liebessehnsucht als Erfüllung derselben) ein böses Gerede hin- und herwogt, dann sind die Lippen des Silberreihers noch schlimmer als der Rabe.» Das tertium comparationis deckt sich genau mit unserm «gleißnerisch».

[5] «So oft wir auch das Bohnenfest feiern» (im Februar), wörtlich: «So oft wir zusammen die Bohnen des Jahres essen.»

[6] Fast wörtlich. Die Taube setzt sich nur auf hohe Äste, also muß der Baum (des Lebens) sehr alt werden.

Die Eule.

Weshalb, Geliebter, kommst du nur,
Wenn Nacht betritt die Dämmerspur?
Scheust du des Tages Sonnenglast,
Weil du der Eule Augen hast?

Der Eisvogel.[1]

Holt uns der Tod zum Jenseits[2] fort,
Geloben wir, zu ruhen dort
Auf grünem Blatt im Lotusteich,
Eisvogels Flügelpaare gleich.[3]

Die Kunst des Utamaro in diesem Werke ist ganz enorm. Jede Spur der Maltechnik früherer Vogelbilder ist verschwunden, dafür die exakteste Konturenzeichnung fast in jeder einzelnen Feder durchgeführt. Die Lebendigkeit der Himmelsbewohner ist ungeheuer, die Naturbeobachtung aufs höchste getrieben, manches berührt überhaupt nicht mehr national-japanisch, sondern völlig universal. Die Stimmung der Einzelblätter auf einheitliche Töne tritt hier fast noch mehr zutage, als im «Insektenbuch» und im Uta-makura. Das Schwarz der Konturen überwiegt gegen die farbigen Konturen im Verhältnis zu jenen Werken. Unstreitig der beste Teil ist der zuerst als ein Band erschienene. Manche Blätter des zweiten Teiles lassen trotz ihrer großen Schönheit doch schon darauf schließen, daß der Meister mit Arbeiten überhäuft war und sich vieles leichter gemacht hat, als in den frühern naturhistorischen Werken. So erinnert in der zweiten Folge wieder manches an die Maltechnik, die in der ersten Ausgabe völlig aufgegeben war, so z. B. das erste Blatt mit den Meisen. Das vollendetste dieser Folge ist sicherlich das zweite mit Wachtel und Feldlerche.

Die Technik zieht, wie zu erwarten, alle Register. Die Blindpressung läßt uns die Wimpern jeder Feder zählen, die echte Reliefpressung, wie sie Harunobu eingeführt hat, erscheint am prachtvollsten bei den nur wenig konturierten Silberreihern, während das herrliche plastische Chrysanthemum des dritten Blattes überhaupt keine Kon-

---

[1] kawasemi oder shōbin.

[2] nochi-no-yo = «die künftige Welt».

[3] So innig zusammengeschlossen, wie die Flügel eines Eisvogels. Die schwimmenden Lotusblätter sind der Aufenthalt der seligen Geister. Das reizende Wortspiel der Pointe ist leider unwiedergebbar; es steht: ii-kawasemi, eine Mischung von iikawasu = «sich gegenseitig verabreden, versprechen» und kawasemi = «Eisvogel». Die Liebenden verabreden sich, in den Gefilden der Seligen aufeinander zu warten und dann unzertrennlich zu bleiben.

turen hat. Die Metalle sind sparsam und mit großem Glück verwendet. Das Auge der zweiten Eule schimmert silbern, der Erpelkopf bronzegrün, der Hals der Tauben goldig und violett, und der feine Herbsttau auf den trocknen Ahornblättern des Taubenbilds ist durch zartestes Mikapulver gegeben. Wie grandios Utamaro wieder sein Lieblingsmotiv, die Transparenz, zu behandeln verstand, zeigt das Blatt des tauchenden Wasserraben.

Daß das Buch in hohem Grade gefiel, beweisen seine verschiedenen Ausgaben. Es hat auch sicherlich andere Meister zur Behandlung desselben Stoffes begeistert, denn schon 1790 wurde von Kitao Keisai Masayoshi ein Buch Raikin Zui = «Sammlung der Bilder fremder Vögel» farbig mit Blindpressung herausgegeben[1], und 1795 erschien bei Jūzabrō[2] ein Yehon uta-yomi-dori = «Bilderbuch: Singvögel» von den Zeichnern Tōrin, Toshimitsu und Rinsho, dessen Text Sodoyo geschrieben hat.[3]

Von den «Hundert Schreiern» aus werden wir einige Vogeldarstellungen des Künstlers ungefähr datieren können. Kurz vorher oder nachher wird eine Serie großer Vögel erschienen sein (Nr. 495), deren Kranichblatt Utamaro später wieder auf einem Pentaptychon kopiert hat (Nr. 194). Die «Kopien ausländischer Vögel durch einen Beamten von Nagasaki, die dem Shōgun überreicht werden sollten» («copies d'oiseaux étrangers par un fonctionnaire de Nagasaki, pour être présentées au shogun», Goncourt, aus Sammlung Gonse, cf. Nr. 497), kenne ich leider nicht. Goncourt bringt eine Notiz darüber bei dem Yehon momo-chidori kohen. Schon der Erwähnung des Shōgun und der Stadt Nagasaki wegen bedauere ich lebhaft, daß er nichts Genaueres angibt. Wer ist der «fonctionnaire de Nagasaki»? Hat er Utamaros «oiseaux étrangers» kopiert, um sie dem Feldmarschall zu überreichen? Warum konnte das Utamaro nicht selbst tun? Die Lösung dieser Fragen könnte manches Licht für die Biographie des Künstlers bringen. Die zehn nicht japanischen Vögel, die Goncourt aus diesem Werke aufzählt, würden eine spätere Parallele zu den «Hundert Schreiern» bilden. Interessant ist eine Ver-

---

[1] Ich zitiere nach Katalog 322 von Karl W. Hiersemann-Leipzig, Nr. 641 f.

[2] Duret, Nr. 148.

[3] Welcher Tōrin gemeint ist, weiß ich nicht. Toshimitsu ist eine andere Lesung des Namens Shumman — der nicht häufig in Sammlungen vorkommende Kubo Shumman geht auf Katsukawa Shunshō zurück, hat aber mehr im Stile des Kiyonaga geschaffen —, und mit Rinsho wird Duret wohl den aus der Kano-Schule stammenden Katō Rinchō meinen, von dem Hayashi Nr. 1013 einen Falkenjäger bucht.

TAFEL 8.





Aus Nr. 36. *a* Kgl. Kunstgewerbemuseum - Berlin.



Aus Nr. 36. *b* Kgl. Kunstgewerbemuseum - Berlin.

Yehon waka ebisu. (Sitten des Neujahrtags.) 1786. Bild 3 und 5.



gleichung der beiden Sperberbilder Nr. 499 und 500. Das erste zeigt noch ganz die traditionelle Auffassung der Falkenmaler, das zweite weist trotz malerischer Auffassung bereits auf die Art unseres Buches.

Das Momo-chidori war Utamaros letztes bedeutendes naturhistorisches Werk. Den großen Plan, den er im «Insektenbuch» kundtat, mußte er fallen lassen, weil andere bedeutende Aufgaben an ihn herantraten. Ähnlich dem zehn Jahre ältern «Muschelbuch» bildet auch dies Album einen Markstein zwischen zwei großen Entwicklungsepochen seiner Kunst.

4. DAS JAHR 1790.

Die Zeit um das zweite Jahr der Kwansei-Periode ist für den Meisterholzschnitt von einer Bedeutung, wie kaum eine andere. Es scheint fast, als kulminiere in ihr die ganze Kunst, und als habe die Empfindung davon unbewußt die Meister beseelt. Utamaro spielt in ihr die Rolle des souveränen Führers. Aber nicht nur eigenes grandioses Können gab ihm diese Stellung. Es kamen — für ihn und seine Kunstentfaltung — glückliche Momente von außen hinzu.

SHUNSHŌS TOD.

Der rüstige Sechziger Katsukawa Shunshō, dessen «Spiegel der Schönheiten der Grünen Häuser» vierzehn Jahre lang in seinem Genre konkurrenzlos dastand und von W. v. Seidlitz als das schönste Illustrationswerk der japanischen Kunst überhaupt gepriesen wird, schloß um diese Zeit die Augen.[1] Mit ihm trat für Utamaro ein gewaltiger Kampfpartner aus den Schranken zurück, und die wirklichen Schüler des universalen Shunshō, dem ebenso die Schilderung der Frauenschöne wie die der Schauspieler zu Gebote stand, wetteiferten fast nur noch in Mimen- und Ringerdarstellungen. Das konnte aber, wie wir bald sehen werden, den Utamaro keineswegs berühren.[2]

KIYONAGAS RÜCKTRITT.

War hier der Tod selbst freundlich genug gewesen, dem Künstler Raum zu schaffen, so war es wohl bei einem andern großen Meister das Bewußtsein, daß der Stärkere über ihn gekommen sei: Torii

[1] Die Datierungen schwanken wieder. 1798 ist fraglos falsch, 1792 käme allenfalls in Frage, die neuesten Quellen geben 1790, jedenfalls ist nach diesem Jahre kein Werk von ihm mehr nachweisbar.

[2] Er hat übrigens zu einer Ringerserie des Shunyei auf jedes Blatt zwei Frauen als Repräsentantinnen des Publikums gezeichnet (Nr. 530; cf. pag. 47).

Kiyonaga, der Vierte der Torii-Schule, der Klassiker des japanischen Meisterholzschnitts, trat zurück. Seit 1785 hatte er sich mit Stolz als den Vierten der Großen seines Namens bezeichnen dürfen, fünfzehn Jahre hindurch war der Sohn des Tabakshändlers[1], der Obergesell des Buchhändlers Teramotobo, unbestrittener Herr seiner Kunst gewesen, ihm hatte der junge Utamaro nachgestrebt und Kiyonagas Frauenideal in den Frühlingsjahren seines Schaffens zu dem seinigen gemacht, ja der über ein Jahrzehnt ältere Meister hat wahrscheinlich zu einem erotischen Album des Utamaro das erste Blatt geliefert (cf. Nr. 67). Jetzt streckte er die Waffen! Das «Muschelbuch» des Jünglings hatte ihm dessen Ebenbürtigkeit im Kolorit bewiesen, das «Insektenbuch» seine Superiorität, und schließlich war in diesem bedeutungsvollen Jahre noch ein Meteor aufgestiegen, ein Meteor, denn es leuchtete auf und verschwand sofort: Sharaku!

SHARAKU.

Es berührt uns wundersam, den Namen dieses Großen, Verkannten, der wie das Rauschen von Adlersflügeln klingt, niederzuschreiben. Saitō Jūrōbei Kabukido Tōshusai Yenkyo[2] Sharaku, der ehemalige Nō-Tänzer[3] eines Fürsten der Provinz Awa (und zwar der südlichen der beiden Awa), gab in diesem Jahre in Tsutaya Jūzabrōs berühmtem Verlage einige Serien von Schauspielerporträts heraus, deren Farbenrausch und Metallglanz alles bisherige in Schatten stellten, deren herbe, ja brutale Realistik und tierische Wirklichkeit aber die Lieblinge des Volkes wie die Vertreter der Kunst und die Bewunderer der Mimen aufs tiefste verletzte. Er mußte zurücktreten wie weiland Nishikawa Sukenobu[4] und verscholl.

---

[1] Sein Vater hieß Shirokiya Ichibei, dessen Laden in der Stadtgegend Shimba in Yedo lag (cf. pag. 13).

[2] Daß Sharaku mit Yenkyo identisch ist, hat Barboutau, Katalog, Paris 1904, aus dem Namen Kabukido, dem gleichen Schicksal, der gleichen Wirkungszeit, der gleichen Kunst mit Recht vermutet. Ich bin in der Lage, noch einen Wahrscheinlichkeitsbeweis zu geben. Der bei B. 744 abgebildete Schauspieler von Yenkyo findet sich auch auf einem von Sharaku signierten Blatte in meinem Besitz porträtiert. Daß das Wappen, selbst das Kleidermuster übereinstimmt, ist nur äußerlich. Aber nicht nur die Haltung der Hand, sondern auch das Porträt ist in jedem Zuge so identisch, daß man nur denselben Meister annehmen kann. Näheres darüber zu publizieren behalte ich mir vor.

[3] Nō ist ein religiöses Drama mit Musik und feierlichen Figurentänzen, die mit Masken ausgeführt werden. Mit Recht bringt Peter Jessen l. c. pag. 16 «den kühnen Schnitt und die herbe Charakteristik» dieser Masken mit Sharakus Porträtauffassung zusammen.

[4] Ein erotisches Werk zog diesem Holzschnittmeister um die Mitte des Jahrhunderts das Verdammungsurteil der Autoritäten zu.

Und er wie kein anderer wäre fähig gewesen, Utamaro die Palme zu entreißen. Seine unerhörte Farbenpracht ist in ihrer Eigenart von keinem Meister erreicht worden, seine Kühnheit, mit der er den Helden und der Geschmacksrichtung des Volkes den Fehdehandschuh hinwarf, ist einzig geblieben. Nach dem Heroenpaar Utamaro-Sharaku war der vierte Torii für die Kunst erledigt.

UTAMARO UND DIE MIMEN.

Wie aber stellte sich Utamaro zu Sharaku, an dem er sicher nicht vorbeigehen konnte? Die japanischen Quellen überliefern uns folgendes Diktum des Meisters: «Die große Beliebtheit, deren sich das Theater erfreut, und der Wunsch, Mann und Weib, Jung und Alt zu gefallen, da sich alles der Anziehungskraft der Schauspiele hingibt, haben gewisse Künstler gereizt, Mimenporträts zu schaffen. Ich halte das für ein unfeines Tun, den Ruf bedeutender Komödianten zu borgen, um seinen eigenen Namen bekannt zu machen. Ich bin japanischer Maler und mache mich überall durch die Eigenart meiner Volkskunst bekannt.»[1] Dies scharfe Urteil mochte Männer wie die Shunshō-Schüler und Toyokuni I hart treffen; Sharaku, der an der entgegengesetzten Auffassung zum Märtyrer wurde, brauchte es gewiß nicht auf sich zu beziehen. Aber daß er überhaupt die Komödianten seiner Kunst würdig hielt, mußte ihn dem Utamaro gleichgültig machen. In bitterm Hohne hat dieser auf einem später zu besprechenden Blatte (Nr. 252) einmal den berühmten Schauspieler Ichigawa Yaozō in seiner Glanzrolle in der Geschichte der unglücklich liebenden Ohan nicht nach bekannter Manier, sondern in seinem eigenen Genre, dem bijin-gwa[2], dargestellt [Abb. Tafel 22]; er durfte es sich gestatten, und die Abzüge des Blattes riefen einen förmlichen Sturm hervor. Aber direkt persönlich, und zwar auf Sharaku gemünzt, erscheint es, wenn er um dies selbe Jahr zu Toyokunis I und Kunimasas Schauspielerwerk Haiyūraku-richutsu[3] ein Blatt zeichnete, das drei das Theater verlassende Frauen und einen müßig sitzenden, rauchenden Schauspieler zeigt, und auf dem Titelblatt die Gerätschaften des Nō-Tanzes anbrachte!

---

[1] cf. zu dieser Fassung das Diktum in Quelle C (Anhang). Allerdings hat Utamaro einmal — nach Goncourt das einzige Mal — auf einem Surimono eine Theaterszene mit 17 Schauspielern dargestellt (Nr. 444). Ein ähnlicher Ausspruch wird dem Harunobu in den Mund gelegt, cf. Einleitung 3.

[2] = «Bilder schöner Frauen».

[3] Das Werk, dessen Titellesart (v. Seidlitz u. a. ritutsu, was unmöglich) ich nicht revidieren kann, erschien 1789—1793. Es gibt eine Serie von Porträts der berühmten Schauspieler von Yedo (cf. pag. 47).

Aber mochte es Utamaro auch als eine Frivolität empfinden, daß Sharaku mit scharfem Spotte den höchsten Farbenrausch heraufbeschwor, um Karikaturen damit zu umgeben und sie dadurch noch lächerlicher zu gestalten, bei der Feinfühligkeit unsers Meisters wäre es geradezu unmöglich gewesen, daß solche Erscheinung spurlos an ihm vorüberging. Hatte doch Sharaku tatsächlich nur die Konsequenzen des im «Insektenbuch» verkündeten Naturalismus auf die Menschen übertragen! Und wenn Utamaro auch diese Konsequenzen als national empfindender Meister verwarf, des armen Nō-Tänzers einzigschöne Farbentiefe mußte ihn zu ähnlichen koloristischen Neuschöpfungen reizen, seine charakteristischen Formen mußten ihm zeigen, daß trotz aller Heilighaltung großer künstlerischer Traditionen neue originelle Typen möglich waren. Um so mehr, da in demselben merkwürdigen Jahre noch ein zweiter Stern am Kunsthimmel sein hellstes Licht ausstrahlte: Nagayoshi.[1]

NAGAYOSHI.

Auf diesen eigenartigen Meister müssen wir etwas genauer eingehen, besonders da über ihn große Unklarheit herrscht. Noch v. Seidlitz unterscheidet ihn von Shikō, läßt ihn Ende des 18. Jahrhunderts wirken, aus Kiyonagas Schule hervorgehen und vielleicht Utamaros Schüler sein. Katalog Barboutau findet in seinen drei Quellen nichts über ihn, leitet ihn aber gleichfalls von Kiyonaga ab. Katalog Gillot nennt ihn einen Schüler des Sekiyen, also einen Mitschüler des Utamaro. Von Shikō[2] sagt v. Seidlitz, daß sein eigentlicher Name Murakami Shōdō sei, und er ursprünglich ein Maler der Ganku-Schule gewesen sei. Er gehöre in Utamaros Nähe. Neuerdings hat Katalog Hayashi ihn mit Nagayoshi identifiziert (eine Quellenangabe über diese Identifizierung habe ich nicht bei ihm gefunden), und Strange schließt sich auf pag. IX der Einleitung seiner neuen Auflage, gegen seine frühere Ansicht, ihm an. Und mit vollem Rechte!

Denn auch eine untrügliche Autorität für diese Zeit, der schon bei Gelegenheit der Nennung des Koikawa Shunchō zitierte Samba bestätigt sie. In seinem merkwürdigen Buche finden wir auf pag. 13b zwei Frauengestalten mit der Beischrift «Nagayoshi, früherer Name

[1] Dieser Lesart des Namens, den andere nach der On-Aussprache Chōki lesen, schließe ich mich mit v. Seidlitz an. Unter den Meistern von Schwertzierraten (cf. Jacobys vortreffliches Buch: «Ausstellung japanischer Kleinkunst», Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin, 1905, Nr. 296. 342. 847. 1033) kommt der Name häufig vor. Naga heißt «lang», yoshi «gut».

[2] Shi heißt «Sohn, Kind», auch «Vicomte, Herr des vierten Adelsgrades», kō = sakannaru, «emporsteigen, blühen».

Shikō», wodurch der Beweis der Identität beider gegeben ist. Nagayoshis Figuren stehen neben denen des Toyohiro und Toyokuni unter dem Titel: «Typen aus der gegenwärtigen Zeit» (tōchi-no-bu), also muß Samba den Meister gekannt haben. Demnach ist Shikō nur eine andere Signatur des Nagayoshi, der nach Katalog Gillot und Hayashi auch Yeishōsai signiert.[1]

Ich habe mich seit Jahren besonders mit dem Studium von Drucken dieses Meisters beschäftigt und in ihnen eine ganze Reihe von Entwicklungsstufen entdeckt. Ähnlich wie Sekiyen und Utamaro ist er aus einer Malerschule hervorgegangen und hat zunächst, gleich dem Utamaro, als sein Mitschüler bei Sekiyen die Typen des Torii Kiyonaga[2] adoptiert. An diesem ging ja kein Maler so leicht vorbei! Um das Jahr 1790 schwingt er sich durch die Erfindung eines ganz eigenen Typs zu einer derartigen Sonnenhöhe, daß man Stranges Urteil völlig begreift, wenn er ihn «den anmutigsten aller Figurenmaler jener Zeit» nennt und geneigt ist, ihn dem Utamaro vorzuziehen.[3] (Höchst interessant ist Katalog Hayashi Nr. 923, der einen Kakemono von Nagayoshi bringt: «Stehendes junges Mädchen mit einem Fächer, der mit einer Schauspielerbüste des Sharaku geschmückt ist»!) Dann hat er sich mehr dem Typ seines Mitschülers angeschlossen, um in späten Blättern einen gewaltigen Rückschritt zu der gespreizten Art des Hosoi Yeishi zu machen.

Unter allen Umständen aber haben wir es hier mit einem Riesengroßen zu tun. Er war bei weitem nicht so produktiv wie Utamaro, und Bücher, die er illustriert hätte, sind mir bisher nicht bekannt geworden. Obgleich er bei den beiden ersten Verlegern Yedos, Tsutaya und Tsuruya[4], seine Zeichnungen publizieren ließ, ist er doch hinter dem Mitschüler zurückgetreten, ja seine Zeitgenossen müssen ihn schließlich wenig goutiert haben, da wir fast nichts von biographischem Material über ihn besitzen, und er fast so verschollen ist wie Sharaku.

Hier haben wir ihn besonders auf der Höhe seines Wirkens zu betrachten. Sein Hauptthema war das Weib. Er hat ihrem Lieb-

---

[1] Das moderne japanische Buch über Holzschnittmeister von Hanjūrō (cf. pag. 37, Anm. 1) nennt Nagayoshi = Yeishōsai = zuerst Shikō.

[2] Dessen Namen wird er die erste Silbe des eigenen Namens entnommen haben.

[3] l. c. pag. 62; cf. v. Seidlitz hierzu.

[4] Einer seiner Drucker ist Yeijū Han, wie Hayashi, Katalog, behauptet. Sicher eine Verwirrung! Han = «gedruckt», Yeijū wird wohl der Verleger Yeijudō in Yedo sein sollen.

reiz das Hohelied der japanischen Malerei überhaupt gesungen. Ob er seine Frauen als verliebte Mädchen neben ihren Freunden lustwandeln läßt, ob er sie als Geishas mit dem ganzen schmetterlingsbunten Farbenschmelz des Niwaka-Festes umgibt, ob er vornehme Damen, ob leichtgeschürzte Kurtisanen bildet, wir können dem Zauber der hohen Anmut nicht widerstehen. Seine Figuren sind schlank, aber durchaus gesund — eine Erbschaft des Vierten der Torii! —, die Augen verhältnismäßig groß, die Nase gerade, die profilierte Wange zeigt oft dem obern Ansatz des Kinnes parallel eine feine Vertiefung. In jedem Striche paart sich Virtuosität mit Eleganz, jede Manieriertheit fehlt, und der Gegenstand verschwindet hinter der völligen Formenharmonie.

Zu dieser hohen Meisterschaft der Zeichnung gesellt sich eine so hervorragende Farbenschönheit, wie sie in ihrer Art einzig dasteht und auch von Utamaro nicht übertroffen worden ist. Besonders originell ist er in der Anwendung von Metallen. Wir dürfen das Jahr des Höhepunkts seines Schaffens getrost das erste Jahr der «Silbergrundmeister» nennen. Was Koryūsai und Harunobu bisweilen mit den silberweißen, aber nicht metallischen Tönen der Grundierung ihrer Holzschnitte vorgeahnt hatten, das kondensierte sich jetzt zu höchster Pracht. Nagayoshi ist vielleicht der ursprünglichste Silbergrundmeister, der Erfinder der Technik, denn er hat sie am meisten und am schönsten geübt. Ob er leichtes, durchsichtiges Perlmutterpulver um seine Figuren legt, ob er schwere Töne gleich funkelndem Kohlenstaub wählt, ob er mattes, aber fast ganz opakes Silber aufträgt, immer steigert das Metall die Farbenglut bis ins Märchenhafte.

Er ging noch einen Schritt weiter als die andern Silbergrundmeister. Die neu angewandten Töne waren bei ihm nicht nur eine Art Begleiterscheinung, er hat sie auch beim Dekor der Figuren selbst benutzt, und darin ist er, soweit ich sehe, in seiner Zeit der Fruchtbarste gewesen. Als Vorstufe zu dieser Technik kann schon die Glanzpressung gelten, d. h. die glatte Pressung bestimmter Flächen des Bildes, die, wenn sie das Licht reflektieren, nun einen matten Schimmer erhalten. Diese hat Nagayoshi auch angewendet, z. B. auf einem ganz köstlichen Blatte, das eine Dame im Schneetreiben darstellt nebst ihrem Diener, der sich scheinbar an ihren Sandalen zu schaffen macht (Sammlung Rex). Das mit nur einem Rostrot gedruckte Gewand des Burschen wird dadurch aufs wunderbarste nuanciert, daß gewisse Teile die Glanzpressung tragen. Die spätere Toyokuni-Schule hat in ihren Romanillustrationen diese Technik aufs

glücklichste aufgenommen, indem sie stumpfen schwarzen Tönen ein glänzendes Lackschwarz gegenüberstellte — ein Nachklang der «Lackmalereien» der alten Torii-Schule.

Wie der Meister aber wirkliches Metall anzuwenden verstand, das zeigt besonders seine Serie Sei-rō niwaka zensei asobi = «Belustigungen der Blüte der ‚Grünen Häuser' beim Karneval», aus der mir zwei Blätter (Sammlung Rex) bekannt geworden sind. Auf dem einen ist die Robe einer Kurtisane mit durchsichtigem Perlmutterpulver belegt, das mit ihrem grüngelben Gürtel und den roten Dessous wundervoll kontrastiert, während das Oberkleid ihres galanten Begleiters mit funkelndem Kohlenstaub bedeckt zu sein scheint. Auf dem andern leuchtet in den Kleidern zweier Frauen ein so märchenhaft schönes Silberblau, wie ich es überhaupt nicht wieder gesehen habe. Sein Hauptbestandteil ist offenbar Perlmutter; wie aber der Meister das an den Schiller südamerikanischer Schmetterlinge erinnernde Blau hineingebracht, ist sein Geheimnis geblieben. Blau grundiert sind die Stücke jedenfalls nicht, und die Farbenflächen erscheinen völlig transparent. Nagayoshi ist wohl der Vater der reichen Silbertechnik auf spätern Surimonos geworden, deren heller Glanz uns heute noch wie frisch geprägt vorkommt, und wie sie wohl als einer der ersten der höchst seltene und interessante, von Utamaro abhängige Meister Ryūkoku angewandt hat.[1]

Aus dieser höchst eigenartigen Metalltechnik heraus bin ich in der Lage, einen bisher unbekannten Schüler des Nagayoshi nachzuweisen[2], den Nagahide, der in Kyōto und Ōsaka wirkte, und dessen Name schon auf die Verwandtschaft mit Nagayoshi weist. Werke von ihm besitzen die Sammlungen Jaekel, Kurth und Succo. Auf einer Serie, die in allen drei Sammlungen vertreten ist und schöne Frauen darstellt, finden sich auf jedem Blatte bei der Gewanddekoration je zwei Metalle angewendet, und zwar Goldstaub und hellsilbernes Perlmutter, silberblaues und weißes opakes Perlmutter und dunkelsilberblaues und eisenschwarzes Perlmutter, also ganz ähnliche Kombinationen wie auf Nagayoshis Blättern. Auch in

---

[1] In geringerer Ausdehnung finden wir die Anwendung von Metall als Kolorierung einzelner Bildstücke, wie sie auch Utamaro liebt, schon früher. Ich erinnere nur an das Winterbild aus Shunshōs und Shigemasas «Spiegel der Schönheiten», wo ein rundes Eisstück mit Mikaplättchen belegt ist, und an Kitao Masayoshis «Hundert Dichter», wo die gelbe Mütze einer Dichterin mit Silberglanz bedeckt ist.

[2] Keine der von mir zitierten Quellen und Sammlungskataloge kennt auch nur seinen Namen.

einem zweibändigen Buche, Yehon chūkō teijo kagami = «Bilderbuch: Spiegel der Treue tugendhafter Frauen» (Sammlung Jaekel), ist überall das Hellblau mit starkem, das Saftgrün mit schwachem Perlmutterpulver gemischt. In seinen Schauspielerdarstellungen verrät der interessante Meister übrigens direkte Anlehnung an Sharaku. Auf seine sonstigen, höchst charakteristischen Eigentümlichkeiten, besonders die ganz eigenartige Farbendrucktechnik einzugehen, behalte ich mir an anderer Stelle vor. Festgestellt sei auch, daß es noch einen zweiten Nagayoshi gibt, wohl ebenfalls einen Schüler des ersten, der aber das yoshi anders schreibt, nämlich nicht wie der erste = ki, sondern = hō. (Ein Blatt in Sammlung Kurth.)

DIE ANDERN SILBERGRUNDMEISTER. Es wäre von höchstem Interesse, über die alten Silbergrundmeister eine Monographie zu schreiben. Sharaku gehörte ihnen an, vielleicht als Erfinder der eisenfarbigen, ins Braune stechenden Metallgründe. (Seine Bilder wurden Kirara-ye = «Mikabilder», genannt. Quelle C.) Ich habe diese Technik aber auch sonst gefunden.

Ein Blatt des Katsukawa Shunyei, des vornehmsten Schülers der Shunshō-Sippe, das das Brustbild eines wie ein Kakadu frisierten Schauspielers darstellt und in scharlachroten, violetten und schwarzen Tönen gedruckt ist (Sammlung Rex), trägt einen helleuchtenden Grund starken Silberbelags. Es ist in seiner Auffassung nur als ein Trumpf gegen Sharaku zu erklären und gehört sicher in dieselbe Zeit.[1] Ein ähnliches Blatt desselben Meisters besitzt die Sammlung Wagner. Derartige Blätter haben wohl das Urteil der japanischen Quellen beeinflußt, wenn wir darin lesen, daß seine Farbenbilder selbst die des Utamaro übertroffen hätten.[2]

Auch Yeishō, des Yeishi hervorragendster Schüler, schloß sich — allerdings erst später — dieser Gruppe an. Mir ist ein großer Frauenkopf seiner Urheberschaft bekannt (Sammlung Rex), eine ziemlich platte Replik eines ähnlichen Utamaro-Werks, der aus schimmerndem Mikagrund hervorschaut. Derselben Art gehört ein schönes Blatt seines vermutlichen Mitschülers Yeisui (Sammlung Succo) an, auf dem das Silber des Grundes besonders herrlich gegen die tiefschwarzen Töne des Druckes und das tabakbraune Papier wirkt, derselben Art ein

[1] Shunyei begann seine Wirksamkeit Mitte oder Ende der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts, was hierzu vortrefflich paßt. cf. v. Seidlitz, Katalog Barboutau.

[2] Ein Ringerblatt seines Schülers Shuntei (Sammlung Kurth) trägt matten Perlmuttergrund, der ins Grünliche sticht.

TAFEL 9.



Aus Nr. 481. *a* Sammlung Kurth.

Schmetterlinge und Libelle.



Aus Nr. 481. *b* Sammlung Kurth.

Heuschrecke und Zikade.

Yehon mushi-erabi. („Bilderbuch: Ausgewählte Insekten“.) 1788. Bild 5 und 13.

(Übersetzungen der Kyō-ka von *a* und des ersten Kyō-ka von *b* pag. 63 f.)



Silbergrundblatt des Kiyomasa mit einem Schauspieler, das Katalog 322 von Karl W. Hiersemann-Leipzig sub Nr. 599 beschreibt.[1] Ja, noch ein erotisches Album des Kuniyoshi bringt als Ouvertüre zu einer wahnsinnig erhitzten Szenenkette, deren Technik jedes Raffinement zu übersteigen scheint, drei Frauenköpfe, deren erster auf opakem Silber steht.

UTAMAROS SILBERGRUNDSERIEN.

Es war fast selbstverständlich, daß sich Utamaro den Silbergrundmeistern anschloß. Ganze Serien seiner schönsten Blätter sind mit durchsichtigem Perlmutterstaub oder sattem Grausilber grundiert. Gerade diese metallenen Töne, die, wenn sich das Licht nicht in ihnen bricht, zu einem unbestimmten Grau abfahlen oder fast gänzlich verschwinden, standen wundervoll zu seinen zarten Farbenkompositionen. Diese letzten aber zeigen, daß er trotz seines Eklektizismus originell blieb. Seine Serien von Physiognomien schöner Frauen, die wir dieser gesegneten Zeit verdanken (Nr. 333—342 [Abb. Tafel 1. 15—18]), steigern sein Kolorit zum Höhepunkt. Besonders die blauen Töne vom zartesten Wasserblau bis zum sattesten Cyan haben es ihm angetan, und er setzt sie gern in Wechselwirkung zu tiefstem Sammetschwarz. Jedes dieser Blätter atmet einen eigenen Farbenreiz. Die bunten Tinten wirken nie grell oder unruhig, die matten nie tot oder schwächlich. Seine Technik zeigt sich nie kleinlich; sie beweist große Liebe und Vertiefung in den Gegenstand, aber keine Spur der überreizten Raffiniertheit der spätern Meister, die durch unerhörte Künsteleien zu ersetzen versuchten, was ihnen an Formenempfindung verloren gegangen war.

EIN NEUER FRAUENTYP.

Aber noch mehr als im Kolorit beweist er in der Neuschöpfung eines eigenartigen Frauentypus, daß er dem letzten der großen Torii das Zepter aus den müde werdenden Händen genommen hat. Wir sahen bei den Gesichtern seiner Huldinnen bisher ein gewisses Schwanken zwischen dem Einfluß des Kiyonaga und eigenem Wollen. Dadurch verloren sie an Unmittelbarkeit und Intelligenz. Jetzt warf

[1] Das Blatt stellt den Schauspieler Iwai Hanshiro in der Rolle eines Mädchens, Brustbild, dar, gehört also in Shunyeis Nähe. Der betreffende Katalog sagt: Kiyomasa «ist der Sohn Kiyonagas und nicht sein Schüler oder Zeitgenosse, wie bisher allgemein angenommen wurde», und drei Zeilen weiter: «Dieses Blatt ist sehr interessant, weil man hier liest, daß Kiyomasa ein Sohn des Kiyonaga ist, während man bis jetzt glaubte, daß Kiyomasa ein Schüler oder Zeitgenosse des Kiyonaga wäre.» Da hat der Autor dieser Zeilen doch den Kennern unrecht getan! Denn der bereits 1902 erschienene Katalog Hayashi nennt den Kiyomasa ausdrücklich einen Sohn des Kiyonaga.

er alles Traditionelle ab und schuf ein völlig neues Frauenideal, das mit Kiyonaga nicht die geringste Gemeinschaft mehr hat, sondern viel eher an Harunobu erinnert, obschon auch nur in gewissen Äußerlichkeiten.

Wir besitzen eine ganze Fülle von Beispielen aus jener Zeit, an denen wir den neuen Typ genau studieren können. Es kommen hauptsächlich jene Silbergrundserien Fujo ninsō jūbin (Nr. 333), Fujin sō gaku jū tei (Nr. 334 [Abb. Tafel 15]), eine gleichnamige Parallelserie (Nr. 340), zwei Serien ohne Titel (Nr. 336 [Abb. Tafel 1]. 337) und Seirō niwaka jo geisha no bu (Nr. 415 [Abb. Tafel 16]) in Frage. Sie sind teils bei Tsuruya, teils bei Tsutaya Jūzabrō verlegt. Es ist nicht Zufall, daß sich Utamaro auf den drei ersten Folgen Sōmise oder Misesō = «einer, der Physiognomien sehen läßt» genannt hat. Er war sich seiner Neuschöpfung völlig bewußt. Er war überhaupt der erste, der in dieser Art und in diesem Format Porträtserien geschaffen hat.

Was ist nun das Charakteristische jenes Typs?

Das Gesicht wird rund, und zwar so rund, daß man, die Brauen als obern Abschluß genommen, fast ein Quadrat darum beschreiben könnte. Die Brauen sind stark, die Augen werden in ihren nicht mehr spitzen, sondern mandelförmig abgerundeten Konturen groß und blicken wie Rehaugen in die Welt. Sie geben dem Antlitz einen Ausdruck süßer Mädchenhaftigkeit, den Utamaro weder vorher noch nachher jemals wieder beherrscht hat, und der etwas an Harunobus, etwas auch an Sukenobus Art gemahnt. Die Nase ist gerade und kräftig, nicht übertrieben lang, wenn man ihre Länge mit andern Entwicklungsstadien vergleicht; häufiger nach innen als nach außen gebogen; ihre Flügel scheinen leise zu vibrieren. Der Mund ist nicht das kleine Kirschblütenblättchen Harunobus, sondern erreicht fast die richtige Größe. Bisweilen erscheint er etwas vorgeschoben, was einen ganz allerliebst schmollenden Ausdruck gibt. Das Ohr ist groß, fleischig, rautenförmig, die Schläfenhaare sind lang und spitz heruntergezogen. Das Wangenprofil ist stark gerundet und zeigt wiederholt die Einbiegung, die wir bei Nagayoshis Köpfen fanden. Der Hals ist meist übertrieben dünn, als könne er den Kopf nicht tragen. Ich notiere folgende Proportionen: Hals zu Gesichtshöhe (untere Kinnlinie bis Haaransatz an der Stirn) 1,7 × 4,7, 2,1 × 6,2, 2,4 × 6,7, 2,6 × 7,5 cm, also ein ziemlich festes Maßverhältnis. Hände und Arme sind schlank, aber nicht übertrieben. Wo der nackte Leib sichtbar wird, sind seine Proportionen durchaus gesund.

Trotz der fast kanonischen Rhythmik der Gesichtsformen ist aber die Individualität jedes einzelnen Kopfes scharf gewahrt: die Köpfe wollen Porträts sein. Man vergleiche nur die schöne Dame mit dem Fächer (Einbanddecke) und ihre Dienerin, die ihr Sake serviert und die frappant an Jean Etienne Liotards «Schokoladenmädchen»[1] erinnert: wie fein ist das Ladylike gegen das Domestikenhafte pointiert! (Nr. 337.) Oder das derbe, reife Weib, das das Schriftstück entrollt, mit dem gazellenschlanken Mädchen, das sich nach dem Bade erholt (Nr. 333).

Dieser Gruppe glaube ich jenes eigentümliche Blatt mit der Holländerin, ohne Signatur (Nr. 341), anschließen zu müssen. Dafür sprechen die anatomischen Proportionen, der Silbergrund, der ausgeprägte Versuch, ein Porträt zu liefern, der gelegentlich des Utamakura notierte Aufenthalt des Meisters in Nagasaki, selbst — nicht zuletzt — die Größe des Brustbilds. Denn ich kenne keine Beispiele der Kunst anderer Meister außer Nagayoshi, die derartige Formate in Porträtserien gebraucht hätten. Sehr interessant ist die massenhafte Verwertung des Metallgolds, die an das Schauspielerbild des Sharaku mit dem Goldfächer (Sammlung Kurth) erinnert [Abb. Tafel 18].

In höchstem Grade bemerkenswert ist aber eine gewisse Verwandtschaft mit den Typen Nagayoshis, der in ähnlichen Proportionen arbeitet. Wer der Gebende, wer der Nehmende war, läßt sich schwer entscheiden. Es gibt eine Reihe von Physiognomien, wo eine Zuweisung zum einen oder andern, auch wenn sie nicht signiert wären, auf den ersten Blick sicher ist. Aber in einem Beispiel scheint der eine in den andern derartig überzugehen, daß ich ungewiß bin, ob ich nicht in einer Serie des Utamaro Nagayoshis direkte Mitarbeiterschaft erkennen soll. Ich meine die Folge Seirō niwaka jo geisha no bu = «Gruppen von Geishas beim Karnevalsfest der ‚Grünen Häuser'» (Nr. 415), auf deren Blättern je drei Mädchen in abenteuerlich-bunten Kostümen dargestellt sind. Bei einem Blatte (Sammlungen Jaekel, Kurth) ist die Zuweisung an Utamaro absolut sicher, auch wenn sein Signum fehlte [Abb. Tafel 16]. Ein einziger Vergleich der Koto-Spielerin unten rechts mit der Herrin des «Schokoladenmädchens» genügt vollkommen. Aber nun besitze ich ein zweites Blatt derselben Serie, auf dem ich Utamaros Signum nicht finden kann, und das einen fremdartigen Charakter trägt. Die Köpfe sind größer, die Brauen kleiner, die Hälse scheinen noch dünner zu sein, die Technik des Haares ist eine andere, ja das Mädchen links unten hat eine grau

[1] Der französische Meister starb 1789! Gedanken liegen oft in der Luft.

gefärbte Iris, wie es auf dem erstgenannten Blatte nicht vorkommt, obschon diese Art dem Utamaro sonst nicht fremd ist.[1] Selbst die Farben, obgleich die Skala auf beiden Blättern übereinstimmt, stehen in ganz andern Nuancen, besonders das Grün; auch der Silbergrund ist hier viel lichter als auf dem ersten Blatte. Nun gibt es aber eine Serie des Nagayoshi, der dies Werk direkt anzugehören scheint. Ich meine Seirō niwaka zensei asobi = «Belustigungen der Blüte der ‚Grünen Häuser' beim Karneval».[2] Zwei Blätter auf feinem gelben Grunde (Sammlung Rex) sind mir davon bekannt. Sie sind, wie Utamaros Werk, bei Tsuruya erschienen und enthalten je drei Köpfe, die genau so gestellt sind wie bei Utamaro. Das eine der beiden farbenherrlichen Werke stimmt nun mit dem fraglichen Blatte derart überein, daß nur die Kopfbedeckungen gewechselt zu sein scheinen. Es wäre also leicht möglich, daß dem Utamaro sein Mitschüler aus Sekiyens Atelier geholfen hätte. Derartiges Zusammenwirken kommt sehr häufig vor. Man denke nur an Shunshō und Shigemasa! Und bei Utamaros ungeheurer Arbeitslast — wir werden noch bedeutend mehr Werke aus dieser Zeit zu konstatieren haben — wäre es nur naheliegend gewesen, wenn ihn der so geistesverwandte Gefährte, der bei weitem nicht diese Fülle der Aufträge hatte, etwas unterstützt hätte, obenein da sie bei denselben Verlegern publizierten.

Wo immer dieser runde, großäugige Typ vorkommt, werden wir solche Blätter in die Nähe dieses Jahres rücken müssen. Denn bald hat ihn der Meister wieder aufgegeben.

NEUE SCHWARZDRUCKBÜCHER.

Daß er neben diesen, seine ganze Kraft anspannenden Serien noch Zeit zu andern Publikationen fand, grenzt an das Wunderbare. Und doch besitzen wir aus dem Jahre 1790 eine ganze Reihe datierter Bücher. Zunächst nicht weniger als fünf Kibiōshi = «Gelbbücher», jene kleinen Schwarzdrucke, die er von da ab nicht mehr schuf. Es sind nach Goncourt: Tama-migaku Aoto-gazeni, 3 Bde., Yūjōrō Kotobuki banashi, 3 Bde., Chūkō asobishi goto, Sakushiki mimigakumon und Uwaki banashi, 3 Bde. (Nr. 13—17). Dann erschienen einige Schwarzdruckbücher in etwas größerm Format, und zwar Yehon Suruga-mai, 3 Bde. (Nr. 26 [Abb. Tafel 13]), Yehon yomogi-no-shima, 3 Bde., Yehon

[1] cf. das zum Uta-makura Gesagte pag. 72 f. Auch das pag. 72. 91 erwähnte Blatt mit der Holländerin zeigt bei Dame und Hund eine graue Iris.

[2] Nicht mit der pag. 87 genannten gleichnamigen Folge von Nagayoshi zu verwechseln, da jene Ganzfiguren hat.

ama-no-gawa, 2 Bde., und Yehon Azuma asobi, 3 Bde. (Nr. 24—28 [Abb. ibidem]). In diesem letzten Buche findet sich ein Prospekt, der außer den von Goncourt genannten, bis 1790 erschienenen Schwarzdruckbüchern noch folgende nennt: Yehon bushō Ichiran, Yehon bushō Kiroku, Yehon yaso Ujigawa, Yehon Azuma karajū, jedes zu 3 Bänden (Nr. 29—32). Nach der Liste der übrigen müssen diese zwischen 1787 und 1790 erschienen sein. Die uns von diesen bekannten Schwarzdruckbücher, die sehr viel Schönes in der Zeichnung enthalten, unterscheiden sich im wesentlichen sehr wenig von den frühern Serien.

FUKENZŌ.

An sie reihen sich zwei Farbendruckwerke sehr verschiedener Art. Das eine, Fukenzō, von Jūzabrō verlegt und, wie es scheint, auch mit einem Vorwort versehen, schildert einen Ausflug in die Kirschblüte (Nr. 39). Seine Frauentypen verraten noch Kiyonagas Einfluß, seine Männertypen sind durchaus originell. Alle fünf Blätter sind oben durch das traditionelle Goldgewölk abgeschlossen. Mir erscheint die ganze Schöpfung nicht auf derselben Höhe zu stehen wie die Werke derselben Epoche. Auch technisch bietet das Ganze wenig Besonderes.

DIE SILBERWELT.

Dagegen gehört das andere, Yehon gin sekai = «Bilderbuch: Die Silberwelt», die Natur im Silberschmuck des Winterschnees darstellend, zu Utamaros herrlichsten Schöpfungen überhaupt. (Nr. 38 [Abb. Tafel 14].) Das Vorwort hat wieder Yadoya Meshimori verfaßt. Es sind besonders zwei Blätter, die aus des Künstlers üblicher Art völlig herausfallen und ganz Neues bieten: die beiden Landschaften! Das Thema war Utamaro nicht fremd. Seine Schwarzdruckhefte zeigen verschiedene Proben von Landschaftszeichnungen, aber in seinen Farbenwerken war das rein Landschaftliche noch nicht zum Ausdruck gelangt. Denn auch auf dem ersten Blatte des «Muschelbuchs» sind doch die Figuren ein wesentliches Moment. Wieweit das ein Jahr vorher erschienene Yehon kyō-getsu-bō jenes Thema betont hat, weiß ich nicht. Es war aber bisher wirklich eine Lücke in dem vielseitigen Schaffen unsers Meisters. Und nicht nur unsers Meisters! Er hat im reinen Landschaftsstil nur sehr wenig Vorgänger gehabt. Die Schwarzdruckbücher der «Primitiven» bringen ja wiederholt schöne Gegenden in gewissen Stimmungen der Jahreszeiten ohne Figuren; das hat schon Moronobu getan (cf. «Hundert Dichter», kleines Format, 1683, Sammlung Kurth). Allein hier sind die Landschaften rein malerisch aufgefaßt, mehr wie flotte Pinselskizzen als Holzschnitte wirkend. Eine Gruppe, die wirkliche Holzschnittechnik anwendet, bilden die Ōmi-hakkei-

Blätter[1] der Zeit der handkolorierten Werke. Torii I hat deren eine ganze Serie publiziert (Blatt 2, Sammlung Kurth) und sie mit Gelb, Blau, Goldpulver und mit perlmutterpulverdurchsetzten Karmintönen gefärbt. Shigenaga vereinigt alle acht Ansichten auf dem Einblattdruck Ukiye Ōmi-hakkei no zu (Sammlung Kurth), der mit Mennig, Karmin, Dunkelgelb, Graubraun und schwarzem Lack koloriert ist. Allein bei Werken dieser Art bilden die menschlichen Figuren wieder ein wesentliches Moment, und wenn Shigenaga einmal auf einem Blatte nur eine mächtige Päonienstaude an einem Wasserfall abbildete (Sammlung Succo), so zeigen sowohl die Formen wie die ausschließliche Anwendung des schwarzen Lackes den reinen Malerstil der ältern Zeit. Erst Shigenagas Schüler Utagawa Toyoharu, der noch den Utamaro überlebte, erfand einen neuen wirklichen Landschaftsstil, Uki-ye (nicht Ukiyo-ye!) genannt, der sich den Gesetzen europäischer Perspektive anpaßte, ja direkt europäische Blätter kopierte und prachtvolle opake Töne anwandte (Sammlungen Kurth, Succo).[2] Nach andern ist sein Zeitgenosse Shiba Gōkan (* 1747, † 1818), der sich in seinen «Selbstbekenntnissen» der Fälschung von Harunobu-Werken angeklagt hat, der Erfinder dieser Technik in Japan, die er von einem holländischen Maler in Nagasaki lernte. Er hat nicht nur europäische Perspektive, sondern auch europäische Technik in den äußern Mitteln eingeführt und war der erste, der den Kupferstich in Radierung und aqua fortis[3] anwendete.

Diese beiden Künstler aber stehen, soweit ich sehen kann, einzig da und haben keine Schule derartiger Richtung geschaffen. Kein Wunder, da sie in die traditionelle Art exotische Züge einfügen wollten.

Und da ist es wieder Utamaro, der die nationale Kunst zum Höhepunkt führt. Er vereinigt in der grandiosen Auffassung und in der minutiösen Technik Malerei und Holzschnitt. Das ist das Neue, was er brachte. Diese beiden öden und kalten Winterlandschaften haben echte Winterstimmung. Sie sind flott gezeichnet

---

[1] Acht berühmte Ansichten der Provinz Ōmi, die sich um den Biwa-See gruppieren.

[2] Doch cf. das obenerwähnte Blatt des Shigenaga. Buch C (Barboutau) sagt direkt, Uki-ye sei die holländische Malerei, gewöhnlich Abura-ye = «Ölmalerei», d. h. in der Technik, nicht mit dem Material europäischer Ölgemälde gezeichnete Bilder, genannt.

[3] Mit der kalten und warmen Nadel. An den von Hayashi sub Nr. 462 angeführten handkolorierten Steindruck kann ich nicht recht glauben. Es wird wohl ein handkolorierter Kupferstich sein, wie solchen z. B. Sammlung Succo besitzt.

und ihre feinen Töne lassen sie wie aquarelliert erscheinen; wiederum gestatten es die starken und charakteristischen Konturen nicht, sie von der Holzschnittechnik loszulösen.

Es wäre wunderbar gewesen, wenn sich nicht Nachahmer und Fälscher dieser Gedanken gefunden hätten. Sammlung Succo besitzt in der Tat ein kleines Blatt mit der Signatur «Utamaro», das die zweite Landschaft zum Vorwurf genommen hat. Nur ist ein Boot mit Frauen hineinkomponiert, und die sonst völlig übereinstimmenden Einzelheiten des Hintergrunds sind perspektivisch verschoben. Aber sogar der schwimmende Kormoran ist imitiert. Die Signatur desselben Fälschers trägt eine von Strange als echt publizierte Landschaft (nach pag. 112), die ich auch im Original (Sammlung Rex) gesehen habe. Sie steht mit dem ersten Utamaro-Blatt im Zusammenhang und ist Yodo-gawa hikibune = «Schleppschiff auf dem Yodo-Fluß» (entspringt im Biwa-See und fließt bei Ōsaka vorbei) betitelt. Ihre ordinären Farben und häßlichen Kunisada-Typen verraten den Fälscher auf den ersten Blick.

Bemerkenswert ist das Vorkommen des Wasserraben und des Silberreihers auf beiden Blättern, das an die eben erschienenen «Hundert Schreier» gemahnt. Es ist zu bedauern, daß Utamaro diese Art nicht fortgesetzt hat. Ein schöner Nachklang findet sich meines Wissens nur auf Anfangs- und Schlußblatt des erotischen Werkes Yehon Isaoshi, Bd. 1 (Nr. 74), wo übrigens der Schnee des Rabenbilds mit glitzerndem Perlmutterstaub belegt ist.

Die übrigen Blätter geben nichts Neues. Das erste und letzte zeigt das traditionelle Goldgewölk, das erste deckt sich inhaltlich mit dem Anfangsblatt des Yehon waka ebisu (Nr. 36). Das dritte, eine Teehausszene, und das letzte, Kinder, die vor einem Schneelöwen spielen, sind ebenso wundervoll in der Erfindung, wie in Komposition und Färbung. Die Technik des Ganzen ist weit reicher, als die des Fukenzō. Vgl. die schönen Transparenzmotive auf Blatt 1 und 3 und den, genau wie die Silberreiher und das Chrysanthemum in den «Hundert Schreiern», ganz in Reliefpressung gegebenen Schneelöwen.

UNDATIERTE SERIEN.

In dieselbe Zeit um 1790 gehört außer den genannten Werken noch eine ganze Reihe undatierter Serien. Einer größern Zahl derselben ist ein gelber Grund eigen, sei es ein warm orangefarbener, schwefel- oder blaßgelber (Nr. 234. 257. 301. 344. 348. [Abb. Tafel 17b] 414 usw.). Auch Nagayoshi hat ihn um dieselbe Zeit neben dem Silbergrunde angewendet (pag. 92). Bei Köpfen oder Brustbildern, die den

großäugigen Typus und die dünnen Hälse der Silbergrundgruppe haben, ist die Zeitbestimmung leicht (z. B. Nr. 234 mit der Trias Blau-Rot-Gelb, das Blatt derselben Art Nr. 344, ferner Nr. 348 mit blaßgelbem Grunde).

Sicherlich richtig hat aber auch Goncourt (und nach ihm v. Seidlitz) eine merkwürdige Folge auf blaßgelbem Grunde dieser Zeit zugewiesen, die wir uns etwas genauer betrachten müssen. Sie umfaßt sechs Blätter und hat den Titel: Na-wo-toru sake roku ka-sen auf einer roten Sake-Schale[1] (Nr. 359). Dargestellt ist je eine auf roter Matte knieende Kurtisane und über ihr immer eine Firma der berühmtesten Sake-Häuser von Yedo, also eine Geschäftsreklame in vornehmem Stile. Der Verleger ist natürlich Jūzabrō. Es ist ein Beweis für die Popularität des Künstlers, daß ihm ein solcher Auftrag gegeben wurde. Wir werden später noch ähnliches finden. Billig wird diese Reklame den Weinhändlern nicht gewesen sein! Technisch zeigt die Serie das höchste Raffinement. Die Konturen sind hellgrau gedruckt, wozu das Schwarz der Haare und Gewandmuster eigentümlich steht. Reichste Blindpressung scheint die Stoffe in wirklichen Brokat zu verwandeln. Die Typen zeigen ähnliche Rundlichkeit und einen gleichen Augenausdruck wie die Silbergrundserien. Die Hälse sind ebenso dünn; überschlank und überlang aber sind die Leiber, obgleich die Schönheit der geschwungenen Linien und des Kolorits das Unnatürliche derselben zurücktreten läßt.

Haben wir dies Werk richtig datiert, so können wir ihm eine Anzahl von Blättern desselben Stiles unmittelbar anschließen. Wie aus demselben Gusse wirkt die gleichfalls sechs Blätter umfassende Kurtisanenreihe Roku Tamagawa[2] (Nr. 360) mit Sammetschwarz und schöner Blindpressung, auf der sich statt der Sake-Firmen je ein Gedicht in verschiedener Umrahmung findet. Gleiche Art zeigen die Serien Nr. 257 auf opakem gelben Grunde, die schöne Zwölfblätterfolge Sei-rō jūni-toki auf mattschwefelgelbem, mit Goldpulver bestreutem Grunde, deren Abzeichen eine Kastenuhr ist, und die die Beschäftigungen der Kurtisanen an den zwölf Stunden des Tages gibt (Nr. 297. Dabei eine höchst interessante En-face-Figur), das Blatt mit Mutter und Kind auf schwefelgelbem Grunde (Nr. 301. Eine prächtige Verkürzung und Transparenzstudie) und die höchst eigenartige Niwaka-Serie Yoshiwara niwaka auf gelbem Grunde (Nr. 414), in der sich das Blatt

[1] Auch eine bekannte Serie des Hosoi Yeishi hat solche Sake-Schalen.

[2] Sechs (Ansichten des) Tama-Flusses, der auf dem Kumotori-Berg in Utamaros Heimatsprovinz Musashi entspringt und sich unter dem Namen Rokugōgawa bei Kawasaki in die Bai von Yedo ergießt.



Aus Nr. 482. *a* Sammlung Kurth.

Tauben und Spatzen.



Aus Nr. 482. *b* Sammlung Kurth.

Eisvogel und Entenpaar.

Yehon momo-chidori („Die hundert Schreier“), Bd. I, Bild 4 und 6.

(Übersetzungen des zweiten Kyō-ka von *a* und *b*, pag. 78 f.)



mit den Affenmasken befindet. Allen diesen Werken eignet, soweit ich es feststellen konnte, folgende Form der Signatur, wie ich sie auch auf den Silbergrundblättern fand: die «Vierecke» alle oder zum größten Teile wirklich viereckig, die Längshasta des Uta mit dem obern Ansatz des Maro verbunden, die Längshasta des Maro in den meisten Fällen nicht tiefer gehend als die beiden Sterne.

Dieselbe Form der Signatur zeigt das Blatt mit sieben großäugigen Porträts (Nr. 471), dessen einfache Ausführung es als einen Volksdruck in großer Auflage charakterisiert. Jene kostbar ausgeführten Silber- oder Gelbgrundfolgen waren größern Massen bestimmt zu teuer. Diese Drucke sollten es vielleicht ermöglichen, daß man auch für wenig Geld Originalabzüge von Utamaros Werken erschwingen konnte. Hierzu wird dann auch Nr. 363 gehören.

5. DER HÖHEPUNKT DES EXPERIMENTIERENS.

(BIS ZUM TODE DES JŪZABRŌ.)

CHARAKTERISTIK DER EPOCHE. Je weiter wir den Entwicklungsweg des Utamaro verfolgen, desto schwerer wird es, aus der immer steigenden Fülle des Materials bestimmte Gruppen auszusondern und sie bestimmten Jahren zuzuweisen. Dazu kommt der äußerst mißliche Umstand, daß wir zwischen den Jahren 1790 und 1801, also über ein Jahrzehnt, bisher mit Ausnahme des Buntdruckbuchs Yehon matsu no shirabe, das 1795 erschienen ist und die Signatur Karamaro = «chinesischer Maro» trägt (Nr. 40), und des einen Blattes von 1798 (Nr. 528), kein sicher datiertes Werk seiner Hand besitzen, von dem wir auf die undatierten Werke Rückschlüsse machen könnten. Die Typen des genannten Buches aber gehen meist auf bekannte historische Persönlichkeiten zurück und archaisieren ebenso, wie die Kostüme. Eine Gruppierung wird als nur aus innern Gründen heraus erfolgen können. Je näher die in Frage kommenden Werke — und es ist eine sehr große Zahl! — in stilistischer Beziehung der Art von 1790 kommen, desto enger müssen wir sie an diese Zeit anschließen; ebenso lassen sich von den Werken der ersten Jahre des 19. Jahrhunderts einige ziemlich sichere Rückschlüsse machen. Aber eins ist dieser dunklen Zeit vor andern Epochen eigen: eine Wiederaufnahme des ruhelosen Experimentierens in

den verschiedensten Genres, dessen Anfänge wir schon früher aufgewiesen haben. In der Zeit um 1800, also nach dem Tode des Jūzabrō (1797), scheint nach einem tollen Nonplusultra der Manieriertheit eine gewisse Gleichmäßigkeit einzutreten, die dann in allen datierten Werken wieder Platz hat. Allerdings hat diese Stabilität niemals wieder Utamaros frühere Kraft erreicht. Der Höhepunkt seines Schaffens schließt mit dem Jahre 1790, und von da beginnt eine merkliche Abnahme seiner Kraft und ein gewisser Verfall seiner Kunst. Auch hierin ist er noch größer als die meisten seiner Mitkünstler, aber gleich vielen andern ist er zu sehr «Mode» geworden, und seine Produktionsfähigkeit wird von den Verlegern so gespannt, daß er zu keiner Ruhe mehr kommt. Unrast ist die Devise aller nun folgenden Jahre, und man brauchte die angebliche Zermürbung seiner Nerven wirklich nicht im Yoshiwara-Leben zu suchen, wenn man auf die ungeheure Fülle seiner Werke blickt. Vielleicht steht der Hang zum Experimentieren auch nicht nur den Jahren nach mit Jūzabrō in Verbindung. Man darf nicht vergessen, daß er ja bei diesem Verleger bis zu dessen Tode gewohnt hat, die Offizin mit ihren zahlreichen Arbeitern in fortwährender unmittelbarer Nähe hatte, und ihm so das Spielen mit allen möglichen technischen Variationen leicht wurde.

Immerhin sprechen wir die folgenden Datierungen nur vermutungsweise aus und geben die Möglichkeit von Irrtümern gern zu. Ehe nicht das Studium der Moden und anderer kultureller Faktoren zu bestimmten Resultaten führt — und das setzt eine ganz enorme Arbeit von Jahren voraus! —, werden wir zu einer absoluten Sicherheit nicht gelangen können.

Selbst die Signaturen, aus denen wir früher wertvolle Schlüsse machen konnten, lassen uns hier ziemlich im Stiche. Gewiß lassen sich bestimmte Eigenheiten — die seltsamsten aus seinem Leben überhaupt — herausheben, aber zur Kontrolle fehlen eben datierte Werke.

NACHWIRKUNGEN VON 1790.

Bald nach 1790 mag ein erotisches Werk (Nr. 70) entstanden sein, das vielleicht ein Selbstporträt des Meisters enthält. In dieselbe Zeit werden die Triptychen Nr. 134 (Verleger Fujiyama), 155. 180 (Seirō yuki getsu hana, Verleger Murataya, lilienschlanke Figuren, Signatur mit vollem Uta und streng viereckig), 92 (auch von Fenollosa auf 1792 datiert und als «schönste Komposition» Utamaros bezeichnet) und das Pentaptychon Nr. 194 gehören, denen allen (außer Nr. 92) eine matte, dezente, auf Rot und Braun gestimmte Färbung eigen ist. Ebenso die in Kolorit

und Ornamentik an Harunobu erinnernde Serie Nr. 266 und die sich in der Färbung an die Triptychen anschließende Fünfblattreihe Go seko ukiyo megane (Nr. 259). Die höchst originelle Figur der Eule auf einer Serie von Mutter und Kind (Nr. 302), die ähnliche Töne hat, weist dieselbe in die Nähe der «Hundert Schreier», also auch bald nach 1790. In dieselbe Zeit gehört sicherlich die eigenartige Doppelblattserie (Nr. 80 [Faksimile-Farbenholzschnitt Tafel 24]), die sich in Formen und Farben ziemlich eng an die «schöngesichtigen» Werke anschließt.

DIE GRUPPE MIT DEN WARMEN TÖNEN.

Etwas später, vielleicht um 1795, scheint eine Gruppe zu beginnen, die sich durch außerordentlich warme Farbentöne, besonders Rot, Gelb, Saftgrün und Sammetschwarz auszeichnet. Zu ihr gehört das erotische Album Nr. 66, das auf einem Blatte eine Kryptosignatur (Utamaru) trägt, während sich ein anderes Blatt durch die Trias: leuchtendes Rot, Dunkelolivgrün und ein seltenes Grüngelb mit Sammetschwarz prachtvoll heraushebt. Ferner die Reihe der Liebespaare (Nr. 233, Verleger Tsuruya) auf warmgelbem Grunde mit Vierecken in der Signatur, die auf Blutrot, Grau, Violett und Weiß gestimmt ist; die Serie Nr. 267 in Saftgrün, Rot, Orange, Braun und Sammetschwarz; die Siebenblattreihe Ge ji-man ko-takara awase (Nr. 305, Verleger Isumiya Ishibei), aus der ich die Skalen: Blutrot, Saftgrün, Gelb, Orange, Rosa, Mattviolett, Himmelblau, Sammetschwarz und: Orange, Olivbraun, Silbergrau, Ledergelb, Sammetschwarz nenne[1]; ebenso die vielleicht späteste dieser Serien Kayoi kuruwa sakari hakkei (Nr. 372, Verleger Yamamoto Omiya), deren eine Ausgabe die Skala: Rot, Saftgrün, Blaßbraun, Sammetschwarz, die andere: Hellederbraun, Saftgrün, Blaßgelb, Sammetschwarz enthält, ähnlich dem vorigen Werke. Endlich wird dieser Gruppe das dreibändige erotische Werk Michi-yuki koi no futosao (Nr. 72) zuzuweisen sein. Seine Tinten sind wahrhaft glühend: Blutrot, Saftgrün, Sammetschwarz, daneben Orange, Warmgelb, Hochviolett. Durch Aufdruck von Farben auf schwarze Flächen der Konturenplatte sind wundervolle Schillertöne erzielt. Die Hälse sind ziemlich dünn, die Posen oft übertrieben [farbige Abb. Tafel 28].

DARSTELLUNGEN DER TRANSPARENZ.

In diesem Suchen nach bestimmt wirkenden Farbenkompositionen zeigt sich kein anderer experimentierender Zug, als etwa in den melancholisch stimmenden

[1] Die erste Skala fand ich auf zwei Blättern, die zweite deutet auf eine andere Ausgabe.

Schwarz-Braun-Violett-Bildern des Yeishi. Unserm Meister aber besonders eigen sind die Versuche, durch verschiedenfarbige Überdrucke eine Transparenzwirkung hervorzubringen. Wie ihm das gelungen ist, beweist das wohl dem Anfang der neunziger Jahre angehörige Blatt mit dem Liebespaar Nr. 235, dessen Hauptpointe eine wunderbar schöne Schleier- und Glastransparenz ist [Abb. Tafel 23], und die etwas spätere Achtblattfolge Yūkun kagami hakkei (Nr. 390) mit dem so oft von ihm angewandten durchsichtigen Mückennetz. Auf dieser Folge ist zu Spiegelrahmen auch schwarzer Lack benutzt.

DAS SCHAUSPIELERBLATT.

Das Experimentieren hat sich auf die Technik nicht beschränkt, es griff auch den Stoff selbst an. Nur aus einer dem Sharaku naheliegenden Zeit kann jenes seltsame Schauspielerblatt mit gelbem Boden erklärt werden (Nr. 252 [Abb. Tafel 22]), auf dem der allen Mimendarstellungen grollende Meister seiner Epoche zeigen wollte, wie er sich solche Bilder dachte. Die japanischen Quellen (Barboutau) berichten darüber: «Als Ichigawa Yaozō im Ohan-Chōyemon spielte, die beste Rolle seines Lebens, schuf Utamaro einen Druck mit dem Katsura-Flusse und der betreffenden Szene (cf. das zu Nr. 252 Gesagte). Er führte dies berühmt gewordene Blatt in der Art bi-jin-gwa (‚Bilder schöner Frauen', seiner eigensten Art) aus. Eine Inschrift begleitete die Darstellung. Sie zeigt eine satirische Absicht gegen die Vulgärmeister seiner Zeit. — Er wollte sie scharf verspotten, weil alle denselben Weg gingen, indem sie die beliebten Schauspielerdarstellungen veröffentlichten» (cf. Quelle C im Anhang und pag. 83). Das Liebespaar ist in der Tat so dargestellt, daß nur die Namensbeischriften es als Schauspieler charakterisieren. Wir sind in der Lage, die genannte Beischrift des Utamaro wiedergeben zu können. Sie lautet in wörtlicher Übersetzung: «Mein Bild ist nicht wie jene Bilder, die die Ohan und den Chōyemon in tadelnswerter Manier abkonterfeien. Denn die Nakaguruma[1] sind eine Sippe von **schönen** Männern[2], und Kumesabro[3] tritt hier in einer **Mädchen**rolle auf.[4] Darum habe ich den beiden sowohl **schöne** Bühnengesichter, als auch **anmutige** Haltung gemalt. Daß nämlich die Schauspieler von Yedo **in der Tat so schön** sind,

---

[1] Das Schauspielerstammhaus, dem Yaozō angehörte.

[2] sc.: «und haben nicht solche übertriebenen Fratzen, wie man gewöhnlich Schauspieler porträtiert».

[3] Der andere Schauspieler, Yuai Kumesabro.

[4] sc.: «und nicht als ein weiblich gekleideter Mann mit der üblichen Stirnkappe».

das möchte ich an allen Häfen und Küsten[1] kundgeben und somit auch einmal ein wenig **meine** Meinung sagen.»

Diese hochinteressante Inschrift ist eine äußerst wertvolle historische Urkunde. Sie bestätigt den überlieferten Ausspruch über das Porträtieren der Mimen in beliebtem Genre auf das schlagendste. Der wilde Sharaku hatte die öffentliche Meinung unter lautem Hohnlachen auf die Hörner genommen und sich daran zu Tode gestoßen. Utamaros Spott ist weitaus feiner und treffender. Daß er überhaupt gegen seine Kunstgenossen, das Publikum und die Mimen Front machen durfte, ist ein Beweis seiner großen Beliebtheit und Popularität. Denn ernst aufzufassen sind seine an sich ziemlich harmlos klingenden Worte sicherlich nicht. Das haben die japanischen Quellen mit vollem Rechte angenommen! Sonst wäre der wiederholte Preis der Schönheit der Schauspieler von Yedo eine fade Schmeichelei und eine Kriecherei vor den Lieblingen des Volkes, die eines Utamaro völlig unwürdig gewesen wäre. Daß ihm solche Gunstbuhlerei ganz fremd war, beweist sein verhängnisvolles Triptychon des Taikō (Nr. 106 [Abb. Tafel 39]). Er nennt die in seinen Augen jämmerlichen Kerle also nur mit bitterer Ironie «Schönheiten» und will sie darum in seiner Art, die nur Schönes kannte, darstellen. Der Spott geht aber noch weiter als es scheint. Die Züge des Mannes verraten immer noch eine gewisse Ähnlichkeit mit denen des Yaozō, wie ihn die Karikaturen des Sharaku gegeben haben (Sammlungen Kurth, Rex, Katalog Barboutau Nr. 737, Katalog Barboutau II, 218 C.), und sein Wappen ist erkennbar, das hübsche Antlitz des Mädchens dagegen ist ein Idealbild, ihr Mon ist das Dreifächerwappen des Ōgi-Hauses[2], und der Dekor des Kleides zeigt den Fächer mit den beiden Blüten seiner schönsten Bewohnerin, Utamaros besonderer Freundin, der berühmten Oiran Hanaōgi! (cf. pag. 23.) Er hat also den zweiten Schauspieler, abgesehen von der Namensbeischrift, völlig «als Luft behandelt»!

Daß dies Blatt nur ein vorübergehendes Experiment darstellt, beweist die Einzigkeit seiner Art. Ähnliches hat weder Utamaro, soweit es bisher festzustellen ist, noch ein anderer Meister wieder geschaffen. Mit dem kühnen «Streichen», wie Goethe von Lilli sagen würde (Wahrheit und Dichtung, Buch 17), hat er die Schauspielerfrage ein für allemal erledigt. Und wenn Strange, pag. 41 f., die

[1] D. h.: «überall». Denkt Utamaro an seine Besuche in Nagasaki? (pag. 70 ff.).

[2] Ein Dreifächerwappen führte in dieser Zeit nicht Kumesabro, sondern der auch von Sharaku dargestellte Schauspieler Fujikawa Murajiro.

Behauptung aufstellt, er habe trotz der gewöhnlichen Ansicht einige wenige Schauspieler gezeichnet (cf. das pag. 83 Gesagte und Nr. 444), so ist die Äußerung, besonders in dem Zusammenhang bei Strange, zu naiv, als daß sie widerlegt werden müßte.[1]

ANDERE WERKE DER EPOCHE DES EXPERIMENTIERENS.

Der Mitte der neunziger Jahre gehört vielleicht noch eine Anzahl von Werken an, die wir unter kurzer Begründung aufzählen wollen.

Die Formenschönheit würde die drei erotischen Blätter Nr. 77. 77a. 78 an das Jahr 1790 heranrücken, wenn nicht die Farben — Violett vorherrschend, man beachte auch den gelben Fußboden auf Nr. 78 — sie in etwas spätere Zeit setzten. Das Triptychon der Pilgerfahrt der Frauen nach dem Doppelfelsen von Ise, die ihnen Eheglück sichern soll (Nr. 135), erinnert in seiner rhythmischen Gruppierung an das Awabi-Taucherinnen-Triptychon (Nr. 159), und seine Figuren sind zu gut proportioniert, als daß man es seiner Färbung wegen über 1795 hinausrücken könnte. Ähnlich ist das hochbedeutende Werk «Die Küche» (Nr. 162) in seinen Typen den Typen von 1790 noch ziemlich verwandt, und ein Vergleich mit der «Küche» im «Jahrbuch» (Nr. 43, Bd. II, Bild 8) zeigt, wie weit auseinander die Auffassungen der beiden Werke stehen. Das Pentaptychon Go setsu hana awase (Nr. 193) auf gelbem Grunde und mit gelbem Boden sieht aus, als hätten sich die Formen der Sake-Firmenserie (cf. pag. 96) etwas weiter entwickelt, und seine Farben sind nur wenig gröber als die der mattgetönten Triptychenreihe am Anfang der neunziger Jahre. Die guten Proportionen und die prächtige Transparenz des Moskitoschleiers weisen das Blatt Nr. 236 in die unmittelbare Nähe der pag. 99 ff. genannten Transparenzbilder, und die hübschen Gestalten und die Skalen: Graugrün, Ziegelrot, Blaßgelb, Oliv, Sammetschwarz und: Eisenschwarz, Tiefblaugrün, Helloliv, Dunkelviolett, Blaß- und Ziegelrot die Serie On-gyoku koi no misao (Nr. 238) zu den «warmfarbigen» Blättern derselben Zeit (pag. 99). Eine ähnliche Skala zeigt die Serie Nr. 304, die besonders dadurch interessant ist, daß sie ein Gedicht des Jippensha Ikku, des Verfassers des «Jahrbuchs» bringt, von dem noch später genauer die Rede sein wird.

[1] Ganz besonders bei Utamaro, dem knapp fünf jener wenig umfangreichen Seiten des Buches gewidmet sind, zeigt sich die wirkliche Schwäche des so hübsch ausgestatteten Buches von Strange. Daß unser Urteil über das Werk kein zu scharfes ist, beweist schon der geringe, aber bezeichnende Umstand, daß er in seinem Signaturenverzeichnis das Zeichen Gyoku doppelt gebucht hat, nämlich einmal mit vier Namen sub Gioku (false!), einmal mit zwei Namen sub Gyoku.

DAS ARCHAISIEREN DES UTAMARO.

Goncourt spricht bei verschiedenen Blättern von einem «Archaisieren» Utamaros (cf. z. B. Nr. 423. 509) und hält diese Art für ein Zeichen seiner besten Zeit. Ich weiß nicht, was er damit gemeint hat, wenn er nicht an Werke in der Art des Yehon matsu no shirabe (Nr. 40, pag. 97) gedacht hat. Aber im Anschluß an diesen Ausdruck möchte ich erwähnen, daß es einige Werke des Künstlers gibt, die in der Zusammenstellung von saftgrünen, hellziegelroten und weißen (ohne Konturen!) Mustern auf Gewändern ganz auffallend an die Werke der Zeit des ersten Zweifarbendrucks erinnern. Ich zitiere die Serie Yūkun niwaka san-nin (Nr. 418) und die Serie mit je zwei Kurtisanenbrustbildern Nr. 392 [Abb. Tafel 27]. Beiden ist das Schachbrettmuster der Primitiven und ein archaisches Gürteldekor eigentümlich. Das wäre wieder ein Beleg für Utamaros Experimentieren.

DER SPÄTERE KIYONAGA-TYP.

Schließlich ist noch eine bestimmte Gruppe zu erwähnen. Torii IV Kiyonaga hat auf verschiedenen Nagaye seiner spätern Jahre einen Frauentyp, der bedeutend länglicher ist als seine bekannten runden Gesichter, wozu auch eine höhere Haartour das ihrige tut. Diesen spätern Kiyonaga-Typ hat sich unser fortwährend neue Versuche machender Meister auch auf bestimmten Blättern angeeignet. Die Figuren sind zu anmutig, der Ausdruck des Antlitzes zu liebreizend, die Farben zu schön gestimmt, als daß man diese Werke nach 1797 datieren könnte. Es ist noch fast dasselbe jugendfrische Element in ihnen, wie in den schönen Serien von 1790, und sie werden diesem Jahre näher liegen als dem andern. Hierzu gehört die Zwölfblattreihe Tō-sei jūni tsuki (Nr. 294) auf kleinem Format mit äußerst lieblichen Frauengestalten voll vornehmer Grazie und unschuldiger Mädchenhaftigkeit, deren matte, aber warm wirkende Farben wie ein Ausklang der gedämpft kolorierten Drucke nach 1790 und wie eine Vorahnung der glühenden Töne um 1795 erscheinen, und die Folge Seirō niwaka zensei asobi (Nr. 416), die sich mit ihren kräftigen, unvermittelten Tönen mehr wie ein «Volksdruck» ausnimmt. Auch die Tōkaidō-Serie (Nr. 272 [Abb. Tafel 29a]) wird in die Nähe dieser Typen zu rücken sein.

Vielleicht ermöglichen die gezogenen Richtlinien später genauere Datierungen. Denn außer den genannten Werken sind sicher noch zahlreiche andere dieser Epoche zuzuweisen.

Nur anhangsweise möchte ich bemerken, daß man die schönen Serien Nr. 258 und 264 [Abb. Tafel 19. 25] fälschlich um 1790 datiert hat. Sie sind sicher später, aber wahrscheinlich noch in unserer Epoche entstanden.

6. DER NIEDERGANG DER KUNST INFOLGE ÜBERTRIEBENEN EXPERIMENTIERENS.
(BIS 1801.)

JŪZABRŌS TOD.

Unsere Schilderung hat das Jahr 1797 erreicht. In diesem Jahre starb nach Goncourts Annahme der Verleger Tsutaya Jūzabrō, in dessen Hause in der Tori-abura-Straße Utamaro bis dahin gewohnt hatte. Diese Annahme wird dadurch auf das schlagendste bestätigt, daß in demselben Jahre eine Reihe von zehn Schwarzdruckbüchern laut einer dem Yehon suruga-mai (Nr. 26) angefügten Buchhändlerannonce in den Verlag des Isumiya Genshichi zu Ōsaka überging und von diesem Verleger von den alten Platten neu abgezogen und herausgegeben wurde. Das deutet auf Jūzabrōs Tod. Die Notiz ist nicht nur insofern wichtig, als wir Blätter mit dem alten (nicht durch einen Punkt vermehrten) Wappen des Efeublatts mit dem Fuji-Kegel von vornherein sicher vor 1797 datieren können, vielmehr bezeichnet dieses Datum wahrscheinlich auch einen wichtigen Wendepunkt im sozialen Leben unsers Meisters.

Zunächst bedingte das Hinscheiden des alten Freundes einen Wohnungswechsel. Nach Goncourts Quellen (cf. auch C) zog Utamaro zuerst in die Kiu-(Kyū-)yeimon-Straße, dann in die Bakuro-Straße, dritte Abteilung, gegen Ende seines Lebens in die Nähe der Benkei-Brücke. Ich habe über diese letzte Wohnung schon früher gesprochen (cf. pag. 51 f.). Höchst naiv wirkt es, wenn Strange ihn auf pag. 41 zum Schlusse seines Lebens an der Benkei-Brücke wohnen läßt und pag. 44 sagt, daß sein Mitschüler Shunchō «seine Witwe heiratete und von dem Hause in der Bakro-cho (Bakuro-Straße) aus an seiner Stelle fortwirkte». Seine Quellen nennt er nicht; jedenfalls deutet dies auf ihre Unsicherheit. Vielleicht lag die Bakuro-Straße in der Nähe der Brücke[1], denn die Notiz «in der Nähe der Brücke» fällt durch das Fehlen der Straßenbestimmung auf.

[1] Benkei ist ein starker Held des 12. Jahrhunderts, der mit Yoshitsune 1189 zu Ōshū starb.

TAFEL 11.



Nr. 200. Sammlung Kurth.

Benten-shichūjū.

Utamaro empfängt den Besuch der Glücksgöttin Benten.



UTAMAROS EHE. In der Wohnung der Kyūyeimon-Straße hat sich nun Utamaro wahrscheinlich verheiratet. Daß er überhaupt vermählt war, steht aus den japanischen Quellen fest, die aber außer dieser bloßen Tatsache nur noch bemerken, daß sich seine Gattin nach seinem Tode zum zweitenmal verheiratete, und zwar mit (Koikawa) Shunchō (Utamaro II).

Wir sind in der Lage, diese Notiz wesentlich zu erweitern. Zunächst erhebt sich die Frage, wann Utamaros Eheschließung stattgefunden haben kann. War seine Gemahlin noch nach seinem Tode begehrenswert, so muß sie sich sehr jung verheiratet haben und kann, da die Reize der Japanerinnen rasch verblühen, nur kurze Zeit sein Weib gewesen sein. Das ist allerdings nur ein Wahrscheinlichkeitsgrund, die Hochzeit in die zweite Hälfte der neunziger Jahre zu setzen, aber es kommen andere Gründe dazu, die diese Zeit bestätigen. Zunächst bietet der Tod des Jūzabrō den terminus ante quem non. Es ist an sich doch höchst unwahrscheinlich, daß er den Meister mit seinem Weibe beherbergt haben soll. Sodann besitzen wir noch ein höchst wertvolles Dokument aus Utamaros junger Ehe, auf das wir sofort genauer eingehen müssen, um aus ihm sicherere Anhaltspunkte zu entnehmen.

Wer war die Gattin des durch Frauenreize verwöhnten Meisters? Welches Weib konnte einen Utamaro veranlassen, sein ungebundenes Leben aufzugeben? Ein Menschenkind des Durchschnitts sicherlich nicht; und des Vermögens wegen hat der Künstler auch nicht geheiratet, den seine Geldverlegenheiten in immerwährender Abhängigkeit von seinen Verlegern erhielten.

Wir können auf Grund jenes bisher unbeachteten Dokuments genaue Auskunft erteilen: Die Einleitung des erotischen Werkes Yehon warai jōgo (Nr. 73) ist ein Brief der Gattin des Utamaro an den Verleger dieses Buches! Er lautet folgendermaßen:

> «Hierdurch teile ich Ew. Hochwohlgeboren mit, daß trotz der andauernden kalten Witterung Ihre werte Verwandtschaft wohlauf und bei gutem Humor ist, und spreche den ergebensten Wunsch aus, es möchte Ihnen ebenso ergehen. Mein Mann Maro ist von einem vornehmen Bekannten[1] eingeladen worden und hat plötzlich eine Reise nach Enoshima[2] machen müssen. Daher ist dies anbei

[1] Text: go-kata-ya, irgendein reicher Besteller.

[2] «Insel der Strommündung», an der Sagami-Bai, gegenüber der kleinen Stadt Kamakura.

eingesandte Bilderbuch[1] von mir koloriert worden, obschon ich nicht so geschickt bin wie er. Die Arbeit ist ja für eine Dame[2] höchst gênant[3], aber ich bin einmal die Gattin eines Malers, und ‚Des Teufels Weib ist auch ein böser Geist'.[4] Und so wollten es denn die Umstände[5], daß ich Nacht für Nacht als Strohwitwe[6] an diesem Nachtwerk gearbeitet habe. Es sind gewiß manche Mißgriffe hineingeraten, die Ihnen nicht zusagen werden; aber denken Sie daran, welch ein glücklich-liebend Paar[7] wir sind, und wie nun dadurch, daß der Gatte die Zeichnungen[8] machte und die Gattin sie kolorierte, eine innige Vereinigung männlichen und weiblichen Wesens[9] entstanden ist, die mit dem Sinne des Bilderbuchs ganz vortrefflich zusammenstimmt. Darum werden Sie es auch gut verkaufen können. Trotz eifrigen Nachsinnens fiel mir für den Titel des Buches kein glücklicher Gedanke ein.[10] Ich habe es nach meinem eigenen Temperament ‚Die Lachlustigen'[11] genannt. Schließlich spreche ich die Bitte aus, daß Sie es in recht vollkommener Weise publizieren möchten.

Das Beste wünschend[12]

Frau Maro.[13]

[An Herrn] Matsu-midori-ya.»

Der Brief zeigt eine großzügige, elegante, oft schwer lesbare Frauenhand. Es erhebt sich zunächst die Frage, ob er nur eine schriftstellerische Fiktion ist. Selbst wenn er das wäre, müßte von vornherein zugegeben werden, daß er als solche nur Sinn hätte, wenn

---

[1] Eben das Yehon warai jōgo.

[2] nyōshi = «Mädchen», «Tochter», hier «Frauensperson» ganz allgemein.

[3] hazukashiki, weil es erotische Bilder sind.

[4] Hepburne gibt das Sprichwort mit geringer Variante: «Oni-no-nyōbō niwa kijin ga naru». Ähnlich unser: «Mit den Wölfen muß man heulen».

[5] Die unvorhergesehene Reise des Utamaro.

[6] hitorine, eigentlich: «allein schlafend».

[7] Schillers Worte treffen den japanischen Sinn am besten.

[8] shitaye = «Originalbilder, Skizzen».

[9] inyō ist nach chinesischem Fachausdruck in der Philosophie das männliche und weibliche Prinzip in der Natur. Öfter in Einleitungen von Eroticis.

[10] Wir würden sagen: «Kein Schlager».

[11] Eigentlich: «Die mit Lachmanie Behafteten».

[12] Dieser Goethesche Briefschluß entspricht am besten dem japanischen medetaku kashiku.

[13] Maro-uchi-yori; cf. naigi.

die in ihm berührten Daten auch der Wirklichkeit entsprächen, daß er also trotzdem ein wertvolles historisches Dokument wäre. Aber als reine Fiktion aufgefaßt, hätte er nicht die geringste Pointe. Was könnte denn der Zweck einer solchen sein? Der Scherz, daß Mann und Weib zugleich an den Bildern gearbeitet haben, wäre für japanische Erotik zu matt, um eines solchen Rahmens zu bedürfen. Man würde auch schlechthin nicht begreifen, welchen Sinn die Mitteilung der verschiedensten Einzelheiten aus dem Privatleben des Meisters und der Familienangelegenheiten des Verlegers für die Leser und Betrachter des Buches haben sollte. Man würde nach dem Tenor anderer Shungwa-Proömien eher ein pikantes billet-d'amour einer der berühmten Kurtisanen von Yedo erwarten. Verständlich wird uns das eigenartige Schriftstück nur dann, wenn es wirklich das Faksimile eines echten Briefes der Gattin des Künstlers ist. Und dann, aber auch nur dann erkennen wir sofort den Zweck dieses Abdrucks: Utamaro hatte einem neuen Verleger das Werk zugesagt, es war in den Zeichnungen bereits vollendet, die Schlußnovellen konnten beliebig hinzugefügt werden, das Vorwort fehlte noch (es war auf sechs Seiten berechnet), ebenso die Angabe der Farben, als der Meister plötzlich zu einem vornehmen Besteller in Enoshima berufen wurde, der wohl ein Gemälde von ihm haben wollte. Und wie Utamaro später in einem der «Grünen Häuser» ein großes Bild malte und auch sonst malerisch tätig gewesen ist, so reiste er sofort ab, um sich das Honorar nicht entgehen zu lassen. Es war nur eine kurze Reise am Golf von Yedo entlang, aber der Auftrag hielt ihn längere Zeit bei seinem Gönner fest, der Verleger drängte, und so ging das Werk ohne Vorwort, von Utamaros Gattin koloriert und mit einem Begleitschreiben versehen, während der Entfernung des Gatten von Hause ab. Um nun einerseits den Freunden des Künstlers zu erklären, wie es in seiner Abwesenheit erscheinen konnte, andererseits das tatsächlich neuartige Kolorit zu rechtfertigen, endlich einen Beweis zu geben, daß das Werk wirklich von dem berühmten Utamaro stamme, druckte der Verleger das Begleitschreiben in Faksimile ab. Der Brief genügte nicht, um die vorgesehenen Seiten des Vorworts zu decken, so daß — was durchaus nicht häufig ist! — die sechste Seite völlig freibleiben mußte.

Wer aber war der Verleger? Matsumidoriya ist natürlich ein die Originaladresse ersetzendes Pseudonym; es bedeutet «Fichtengrün», unserm «Singrün» entsprechend. Man könnte zunächst an einen Namen denken, in dem auch das Zeichen Matsu = Pinie vorkommt,

und es gab tatsächlich einen Verleger Matsumoto Zembei in Yedo, der 1793 Zeichnungen des Seki Yeibun publizierte. Ich habe aber einerseits seinen Namen niemals sonst auf Werken Utamaros gefunden, andererseits setzt ja der Brief voraus, daß der Verleger eben nicht in Yedo wohnte, sondern nur Verwandte dort hatte. Gibt es nun einen auswärtigen berühmten Verleger, der in Yedo Verwandte hatte und auch sonst Utamaros Werke in Verlag hatte? Ganz gewiß! Eben der pag. 104 genannte Isumiya Genshichi in Ōsaka, der 1797 die zehn Schwarzdruckbücher unsers Meisters aus Jūzabrōs Nachlaß aufkaufte und neu verlegte. Isumiya Genshichi hatte nun aber tatsächlich Verwandte in Yedo, nämlich die Familie des Isumiya Ishibei, der auch Utamaro-Werke herausgab (cf. pag. 99). Und noch mehr! Matsumidoriya hat ganz besonders in dem ersten Schriftzeichen große Ähnlichkeit mit Isumiya. Es scheint auch nach seinem graphischen Charakter von anderer Hand geschrieben als der übrige Brief.

Durch diese Kombination ist viel gewonnen. Zunächst eine Datierung des Werkes. Schon sein künstlerischer Charakter (z. B. «Federhaare!», cf. die spätern Ausführungen) weist es in die letzten neunziger Jahre; hier haben wir wiederum einen terminus ante quem non: das Jahr 1797. Nur durch Jūzabrōs Tod und die Übernahme eines Teiles seines Lagers durch Isumiya läßt sich der auswärtige Verlag verstehen. Und weiter: Utamaros Ehe ist noch jung, das klingt aus dem ganzen Briefe, den besonders ein Verleger von Ōsaka gern als Dokument aufnehmen mußte, das seinen Käufern die Authentie eines «neuen Utamaro» bewies. Wir kommen also wieder auf das Jahr 1797 als Datum des Eheschlusses. Bald darauf wird das Yehon Warai Jōgo erschienen sein.

Der Hauptwert des Schreibens aber liegt in den biographischen Daten. Die Winterreise des Utamaro (der Brief spricht von «andauernder kalter Witterung») nach Enoshima zeigt die Berühmtheit des Meisters. Er hat sein junges Weib in Yedo zurückgelassen, wo sie mit der Familie des Isumiya Ishibei verkehrte und die einsamen Nächte dazu benutzte, die Zeichnungen ihres Gatten zu färben. Sie leben in äußerst glücklicher Ehe, was auch der Verleger von Ōsaka weiß. Kein Wunder! Utamaro hat nicht nur eine geistvolle und malerisch talentierte, sondern auch eine heitere Frau gefunden, die ein echtes «Lachtäubchen» war. Ihrem lustigen Temperament setzte sie im Titel des Werkes ein Denkmal. Natürlich sind ihr die Illustrationen höchst gênant, aber als Gattin eines Malers muß sie sich darüber hinwegsetzen und «mit den Wölfen heulen». Das ganze

Schreiben atmet noch den warmen Hauch jungen Liebesglücks. Die heitere Frau sollte auch Bitteres und Trübes erfahren und lernen, daß man nicht ungestraft eines genialen Künstlers Lebensgefährtin sein darf!

Wo aber bleiben bei diesem klaren Sonnenblick die übertreibenden Hinweisungen auf Utamaros nervöse «Zermürbung» durch die Schönen des Yoshiwara! Seine Vornehmheit konnte nur durch ein Wesen gefesselt werden, zu dem er sittlich emporschauen mußte. Was ihn geistig am meisten an seinem Weibe gereizt haben wird, ist sicherlich ihre künstlerische Ader gewesen. Daß auch sonst Frauen in der edlen Kunst des Farbenholzschnitts tätig waren, ist bekannt. So gab die Gattin des Katsukawa Shunsen unter dem Schriftstellernamen Getsukotei Shojū eine Reihe von Volksbüchern heraus, so führt Hayashi eine Künstlerin Kunihisa an, die sich auf einem Holzschnitt (Schauspieler in Frauenrolle) eine Schülerin des Toyokuni (II?) nennt.

YEHON WARAI JŌGO.

Und «Frau Maro» war eine Meisterin des Kolorits! Schon ehe ich den einleitenden Brief gelesen hatte, fiel mir bei dem genannten Buche (Nr. 73) die Eigenart und Schönheit der Farbenkompositionen auf, wie ich sie bei Utamaros Werken in dieser Weise nicht gefunden. Fast jedes Blatt zeigt eine andere Stimmung. So ist I, 3b, 4a auf verschiedene Arten von Grau getönt, II, 7b, 8a auf ganz eigenartige blaue und violette Tinten, 6b, 7a strahlt in der prächtigen Trias Goldgelb, Kirschrot und Blauviolett, I, 5b, 6a wirkt wie ein bunter Inderteppich, II, 1b, 2a hat fast nur düster violette Töne, ein wahres Kleinod an Färbung aber ist die reizende, nicht erotische Szene I, 1b, 2a, auf der ein Jüngling einem schönen Mädchen Unterricht im Flötenspiel gibt [farbige Abb. Tafel 33]. Die Wirkung eines rosig blühenden Pfirsichzweigs vor dem sammetschwarzen Kleide des Jünglings und des gelben Holzwerks vor dem violetten Gewand des Mädchens ist ganz entzückend, wie auch wohl niemals wieder eine Szene jungen Liebesglücks so anmutig von unserm Meister gezeichnet worden ist wie diese. Und es ist ein feiner psychologischer Zug, daß seine Gemahlin gerade an diese Szene ihre ganze Palette verschwendete.

UTAMARO IN ENOSHIMA.

Was Utamaro in Enoshima für einen Auftrag hatte, wissen wir natürlich nicht. Sicherlich hat er aber die Zeit, die ihm freiblieb, zu eigenen malerischen Studien benutzt. So wird in diesen Tagen das Triptychon mit der Landung in Kamakura gegenüber von Enoshima zur Zeit der Kirschblüte (Nr. 160) konzipiert sein. Ferner existiert ein langes Querblatt unter dem Titel Enoshima yūryō awabi tori

no zu, das den Namen Utamaro trägt, aber sicherlich von einem Nachahmer nach seinem Tode herausgegeben ist. Die Form der Signatur und die Typen sind völlig fremdartig. Dies Blatt zeigt ein Boot mit Bewohnerinnen der Insel Enoshima oder der naheliegenden Stadt Kamakura und eine Reihe von Awabi-Taucherinnen, von denen drei wie eine Replik von Figuren des Awabi-Fang-Triptychons aus der Zeit des Utamakura aussehen. Nun sagt Strange (pag. 44) auf Grund japanischer Quellen (?), daß (Koikawa) Shunchō, der nach Utamaros Tode seine Witwe heiratete, eine Reihe unvollendeter Zeichnungen des Meisters fertigstellte und unter seinem Namen herausgab. Man wird zugestehen müssen, daß diese Notiz, auf das genannte Blatt angewandt, es mit einem Schlage erklärt: Utamaro hat einen Bootsausflug und einige Awabi-Taucherinnen zu Enoshima skizziert, aber die Komposition unvollendet liegen lassen. Shunchō fand die Zeichnung, flickte die Lücke durch Hineinsetzen bekannter Figuren des Zeichners aus und publizierte sie unter dessen Namen. Dann würde das Blatt, das ein tüchtiges Können zeigt, aber durchaus nicht auf der Höhe der Kunst steht, für uns einen historischen Wert erhalten.

Es spricht mancherlei Äußeres und Inneres dafür, die Übertreibung des Hanges zum Experimentieren, dessen noch immer schöne Erzeugnisse wir im vorigen Abschnitt betrachtet haben, bis ins Absonderliche, ja ins Häßliche, in die Zeit zwischen 1797 und 1801 zu setzen. Schon ganz allgemein ist zu bemerken, daß derartige Werke nach 1801 nicht mehr recht denkbar sind. Denn mit diesem Jahre beginnt wieder eine Reihe datierter oder sicher zu datierender Werke, die auch keine Spur dieses Hanges mehr zeigen, vielmehr eine gewisse klassische Geschlossenheit, und neben ihnen sind solche Absonderlichkeiten nur schwer vorstellbar. Ebenso ist es nicht möglich, dieselben in die Nähe der schönen Produktionen von 1790 zu setzen. Im Gegenteil haben wir ja im vorigen eine ganze Kette von Übergangsstadien jenes Stiles zum Höhepunkt des Experimentierens gezeigt, die doch mindestens fünf Jahre voraussetzen. Die von uns zu behandelnde Epoche dürfte also sicherlich zwischen 1795 und 1801 fallen.

DIE BROKATBILDER.

Aber ein Umstand nötigt uns besonders, sie erst nach Jūzabrōs Tode, also von 1797 an beginnen zu lassen. Unter den zu erwähnenden Gruppen nämlich befindet sich eine höchst charakteristische, die wir aus später zu erörternden Gründen kurz mit «Brokatbilder» bezeichnen wollen. Nun besitzen wir ein merkwürdiges Triptychon des Meisters, das betitelt ist: Yedo mei ban nishiki-ye tagayashi = «Die Pflege der

rühmten Brokatbilderdrucke in Yedo» (Nr. 167). Diese großfigurige Komposition stellt den Verleger unsers Künstlers, diesen selbst, den Vertrieb und das Schaustellen der Holzschnitte, kurz einen ganzen Verlagsapparat dar. Sie ist in äußerst feinen Tönen gedruckt, unter denen verschiedene Gelb, Rot und Violett vorherrschen und weiße und blaßgelbe konturenlose Muster in reichster Fülle angebracht sind. Was sie aber, abgesehen von dem hochinteressanten Gegenstande, so sehr eigentümlich macht, ist, daß der Verleger und der Meister als schöne Frauen dargestellt sind, so daß ihre Porträts und Kostüme keinerlei historischen Anhalt geben können.[1] Diese Sonderbarkeit unsers Meisters, ein Experiment, das wirklich das Barocke streift, findet sich auch sonst. So ist auf einem Triptychon, das den Tanz der Shikuza vor dem berühmten Feldherrn Yoritomo darstellt (Nr. 102), Yoritomo mit seinem kriegerischen Gefolge gleichfalls weiblich gegeben. Dies Triptychon zeigt mit dem erstgenannten soviel Verwandtschaft in Komposition, Kolorit und Typen, daß es sicher in dieselbe Zeit gehört [Abb. Tafel 30a]. Wieweit dieselbe absonderliche Gepflogenheit bei andern Meistern vorkommt, und wer der Urheber dieser Tollheit ist, vermag ich nicht festzustellen. Das Werk mit der «Pflege der Drucke» trägt nun aber das Verlegerzeichen des Tsuruya, folglich ist das Verkaufsgebäude dieses berühmten Verlegers Eigentum, und die eine der Damen stellt ihn selbst vor; denn Tsuruya hätte wahrhaftig nicht die Reklame eines andern Buchhändlers verlegt! Ist aber sein Etablissement als Zentrale der Pflege der Holzschnitte dargestellt, so muß dies nach Jūzabrōs Tode geschehen sein. Das hätte Utamaro dem alten Freunde zu Lebzeiten nicht antun können! Es würde auch der Wahrheit ins Gesicht geschlagen haben, denn die schönsten und bedeutendsten Werke des Künstlers hat sicherlich Jūzabrō verlegt. Ich überlasse es Kennern der verschiedenen Holzschnittschulen, die zahlreichen, auf dem Verkaufsbilde wiedergegebenen Farbendrucke — es ist sogar eine Reihe der unserm Meister wenig angenehmen Schauspieler darunter! — mit wirklich vorhandenen zu identifizieren, was nicht nur möglich, sondern bei der Treue sonstiger Kopien von Bildern auf Bildern ziemlich sicher ins Werk zu setzen wäre. Ihre Art weist jedenfalls ebenso auf die letzten Jahre des Jahrhunderts, wie der genannte Umstand. Besonders lassen große Landschaftsdrucke darauf schließen. Uns genügt,

[1] Nicht etwa, daß alle Figuren ins Weibliche übertragen worden sind, denn auf einem Blatte kommt ein Jüngling und ein Knabe vor.

auf diese Fundgrube interessanten Materials aufmerksam gemacht zu haben.[1]

Was ist aber unter «Brokatdrucken» zu verstehen?[2] Der Fachausdruck nishiki-ye für ein bestimmtes Genre von Holzschnitten findet sich zum erstenmal auf den neuerfundenen Vielfarbendrucken des Harunobu im Jahre 1765, der speziell für diese wie Brokat in allen Farben spielenden Werke den Terminus «Azuma-nishiki-ye» = «Ostland-(in dem Yedo lag)Brokatbilder» geprägt hat (cf. pag. 15). In dem Maneyemon, seinem farbenherrlichsten erotischen Werke, das er nicht signiert hat, gebraucht er sogar den durch ihn bekannt gewordenen Ausdruck, um sich auf versteckte Weise als Autor kundzugeben, indem er einen Mann (I, Bild 10) mit den Worten beginnen läßt: «... So oft ich die ‚Ostlandbrokat' genannten Farbenbilder sehe, usw.» Utamaro braucht ihn, wie die abgebildeten Drucke zeigen, auf jenem Triptychon von Farbenholzschnitten überhaupt, durch die Yedo «berühmt» geworden war. Spezieller wird der Ausdruck schon im Vorwort des erotischen Dreibänders Yehon Yedo-nishiki = «Bilderbuch: Yedobrokat» (Nr. 60), das wir an Ort und Stelle übersetzt haben, von der Technik des als Rollbild gedachten Buches — übrigens eines Schwarzdrucks — gebraucht; auch Azuma wird darin als Webeort genannt.

UTAMARO ÜBER SEINE NEUE TECHNIK.

Wir finden ihn aber auch auf eine ganz bestimmte Gruppe von Utamaro selbst angewendet, nämlich auf dem in Tsuruyas Verlag erschienenen Einblattdruck Nishiki-ori Utamaro katashin moyō = «Ein Modell nach der neuesten Mode des Brokatstoffwirkers Utamaro» (Nr. 370 [Abb. Tafel 31]). Das Werk zeigt eine ganze Reihe von Absonderlichkeiten, die dem Titel nach neu sind. Der mattgelbe Grund ist mit weißen Blüten gemustert und mit Silberpulver bestreut. Die Kleider der dargestellten Kurtisane sind nur in zu Weiß stehenden Farbenflecken ohne Konturen gedruckt, ja das Bild hat überhaupt nur an Kopf und Händen Konturen! Es atmet einen so starken Hauch des Symbolistischen und ist so farbenherrlich und graziös, daß man über

[1] Es sei hier erwähnt, daß Tsuruyas Zeichen auf den Triptychen, die ich gesehen habe, von allen Verlegern am häufigsten vorkommt, dagegen mit Ausnahme ganz früher Blätter niemals das Zeichen des Jūzabrō! Die meisten dieser Werke scheinen auch aus kunsthistorischen Gründen nach seinen Tod zu datieren zu sein.

[2] Was Strange darüber pag. 42 erwähnt, übergehe ich.



Nr. 196. *a* Sammlung Succo.



Nr. 196. *b* Sammlung Succo.

Zwei Blätter verschiedener Ausgaben des Niwaka-Heptaptychons, koreanische Gesandtschaft, durch Geishas dargestellt.
(*a:* Seirō niwaka, ni no kawari, *b:* Seirō niwaka jo-geisha, ni no kawari.)



dem Betrachten fast die barocke Idee vergißt. Zu diesem Bilde nun hat Utamaro auf dieselbe Rolle, die den Titel trägt, folgenden achtzeiligen Text[1] geschrieben:

«Wenn man ein Bild malt, dessen Pinselstriche **nicht schmeicheln**, und bei dem ein **hübsches** Gesicht nur mit schwarzer Farbe getuscht ist, und wenn selbst die Kleidung schlecht gemalt ist, und das Bild etwas Skizzenhaft-Nacktes hat, so entspricht das doch der lebendigen Wirklichkeit. Oder wenn man **Brokatstoff**(-Bilder) mit Rot, Indigo, Purpur und Grün besprenkelt und das Konterfei irgendeiner **unschönen** Dame mit rotem Schminkpulver bestreicht, so ist doch sonnenklar, daß das immer noch besser ist, als chinesische Pfuschermalerei, wenn man es nämlich versteht, in die fünf Gesichtsteile den rechten Liebreiz hineinzulegen. Dafür nehme ich aber auch ein Honorar, das so erhaben ist, wie meine Nase, und das sich mit einer richtigen Bezahlung genau so vergleichen läßt, wie eine Dirne von der billigen Ware mit einer vornehmen Dame, die tausend Goldstücke schwer ist, — woraus man entnehmen kann, daß der Autor eine eingedrückte Nase sitzen hat.»[2]

Die Worte des Utamaro bedürfen eines genauen Kommentars, denn solche Originaläußerungen der Meister über die Kunst ihrer Werke sind höchst selten. Im ersten Abschnitt stellt er zwei Kategorien von Frauenbildnissen der chinesischen Malerei gegenüber. Er wählt zwei Extreme: ein Bild, das nur in schwarzer Farbe und in großen Zügen hingeworfen ist, und ein reichfarbiges «Brokatbild»,

[1] Der Text ist sehr schwer lesbar. Um ganz sicher zu gehen, habe ich ihn von einem Japaner wörtlich übersetzen lassen, der ihn überhaupt nicht verstand, da er das Bild dazu nicht sah, und ihn mit meiner durch das Bild erleichterten Übersetzung kombiniert.

[2] Zur Lesung bemerke ich: «Gesicht»: yōgan; — «Kleidung schlecht gemalt», wörtlich: «Lumpen-(tsugare-)Bild»; — «Skizzenhaft-Nacktes», wörtlich: «den nackten Leib (suhadaka) des Pinsels (hitsu-no) malen». — Die Farben sind: kō (= beni), eigentlich «Safran»; ai: «Polygonum tinctorium, Indigo»; shi (nur in Kompositionen, z. B. shiseki-ei, «Amethyst»; = murasaki): «Purpurviolett»; sei: «Grün», speziell «Blaugrün»; — «besprenkelt»: maki; — «rotes Schminkpulver»: kōfun = beni-oshiroi; — «bestreicht», wörtlich: «lackieren, firnissen», nuri; — «chinesische Pfuscherbilder». Das On gibt: kara-e = tō-gwa, «chinesische Bilder», das Kana: yō-gwa. Yō, sehr ähnlich wie kara geschrieben, heißt in Kompositis (z. B. yōgu, yōi, yōjin): «mittelmäßig, geistig inferior»; — «erhaben»: takashi; — «Dirne — Ware»: yūkun gejiki narimono; — «vornehme Dame», so übersetzt der Japaner. Es steht dai-(ō-)fu = «vornehmer Gatte»; — «daß der Autor — sitzen hat»: hankon- (etwa «Druckverfertiger», fehlt in den Wörterbüchern) no hana-hishige («platte Nase, Stumpfnase») wo hamesu («einfügen, einsetzen»).

wie das vorliegende. Dieser letzte terminus beweist, daß er überhaupt Holzschnitt gegen Malerei ausspielt. Die erste Art entsprach den «malerischen» Holzschnitten der Primitiven, wie Okumura Masanobu und Shigenaga, die eine Gruppe ihrer flotten und starkstrichigen Zeichnungen nur mit Schwarzlack höhten. Natürlich ging durch die großzügige, dem Leben durch impressionistische Skizzen entnommene Art der Reiz eines schönen Gesichts verloren. Der Gegensatz ist die schmeichelnde und symbolisierende Brokatmalerei, deren raffinierte Technik auch ein häßliches Gesicht durch jenen zartrosigen Hauch, den wir noch auf einer gleichzeitigen Gruppe kennen lernen werden, und durch feinste Behandlung der «fünf Gesichtsteile» (nämlich Augen, Ohren und Nase in Schwarz, während der Mund rot gedruckt wurde) schön machen kann. Zwischen beiden Extremen steht der übliche Farbenholzschnitt. Utamaro will also sagen: «Selbst die Auswüchse der Holzschnittechnik, sei es nach der simplen primitiven Art, sei es nach den raffiniertesten Farbenträumen hin, die jede Lebenswahrheit absichtlich aufgeben, wie es auf diesem als ‚neu' bezeichneten Blatte geschehen ist, stehen immer noch höher als die schematische, seichte und charakterlose Malerei in chinesischem Stile, wie sie die fossilen Kano-Meister übten.»

Der zweite Teil des Textes ist eine Satire echt à la Utamaro, die uns zugleich eine ikonographisch wertvolle Notiz gibt. Der Meister hatte, wie es auch das Selbstporträt im «Jahrbuch» zeigt (Nr. 43 [Abb. Tafel 38b]), eine nach innen gebogene Nase, also eine kleine Nase. Ironisch sagt er, daß der Preis der Abzüge dieser Nase entspreche, vergleicht ihn mit dem Werte einer billigen Kurtisane zu einer «guten Partie» und läßt den Käufer den Schluß ziehen, daß der Maler nicht eben eine große Nase haben könne.

Das Brokatbild, das, wie der Titel sagt, ein neues Experiment darstellt, ist von Tsuruya verlegt, was wieder den Tod des Jūzabrō wahrscheinlich macht, der sich dies neue, sicher sehr geschätzte Genre kaum hätte entgehen lassen.

Derselben Gattung der Brokatbilder gehört die Zwölfblattreihe musume hidokei (Nr. 298 [Abb. Tafel 32a]) an, die in wundervoll glühenden Tönen mit starker Pointierung der Transparenz auf warmschwefelgelbem Grunde junge Mädchen zu allen Stunden des Tages darstellt. In ihren Gesichtern sind tatsächlich nur die fünf erwähnten Teile, Augen, Ohren und Nase, schwarz gedruckt, während die äußern Konturen ganz fehlen und der Mund nur mit Rot gefärbt ist. Der Verleger ist Murataya Jihe.

DIE SHŌMEI-GRUPPE.

Während die Nishiki-ye ohne Frage reizvoll wirken, ja unserm modernen Empfinden stark entgegenkommen, gehört ungefähr derselben Zeit eine Gruppe an, die in ihren exzentrischen Übertreibungen und barocken Ideen zeigt, zu welchen Tollheiten den nach neuen Typen suchenden Meister sein Hang zum Experimentieren treiben konnte. Wir wollen sie die «Shōmei-Gruppe» nennen, denn auf ihnen hat Utamaro vor seine Signatur das Wort Shōmei = «echt, original, wirklich» gesetzt, um seine Blätter von Fälscherarbeiten, die in jenen Tagen unter dem nachgeahmten Signum des berühmten Meisters Käufer zu locken versuchten, zu unterscheiden. Naiv genug, denn er konnte die Fälscher auch nicht hindern, ihren Falsifikaten das Shōmei voranzustellen!

Hier ist zuerst die Folge zu nennen: Go-nin bi-jin aikyō kisoi (Nr. 402 [Abb. Tafel 34]), große Kurtisanenköpfe, auf der zu der Signatur noch der rote Stempel hon-ke = «Gründer einer eigenen Schule» hinzukommt. Die Namen der Oiran sind durch Bilderrätsel wiedergegeben. Der Verleger ist Yamamoto Omiya. Charakteristika sind: ein ganz dürrer Hals, von dem das runde Gesicht wie eine reife Frucht abzufallen scheint, und dessen Breite sich zur Gesichtshöhe einmal 4,7 : 13, ja ein anderes Mal sogar 4,5 : 14 cm verhält! Zartrosiger Hauch um die Augen (cf. «Brokatbilder» pag. 114). Die Haare gehen, wo sie das Gesicht, besonders die Schläfen, berühren, in feine Strichlagen aus, die genau wie Federchen wirken. Die Konturen der Gewänder sind, besonders am Halse, unnatürlich eckig und direkt zugespitzt. Groteske Helmfrisuren, höher als das Gesicht, schweben über den Köpfen, so wuchtig durch ihre tiefschwarzen Massen, daß man fürchtet, der Hals müsse abbrechen. Alles wirkt überreif, karikaturenhaft, bizarr. Es muß in des Malers Gehirn förmlich fieberheiß gewesen sein, als er diese grotesken Ausgeburten schuf. Und doch sieht das Hyper-Symbolische, das jeder Naturauffassung absichtlich ins Gesicht schlägt, keineswegs so abstoßend aus, wie es scheinen sollte. Es schwebt über den schönfarbigen Blättern ein eigener, nicht auszudrückender Reiz, obgleich uns der Verstand sagt, daß wir dem Künstler nicht mehr folgen können. Besonders interessant wird die Serie durch ein Blatt, auf dem eine Kurtisane einen Brief von einem Anbeter (?) in den Händen hält. Der Wortlaut des Schriftstücks ist folgender:

«Durch den jede Nachahmung (hitomane) verabscheuenden, niemals kopierenden (shiki-utsushi), sondern in originaler Kraft (jiriki) malenden Pinsel des Utamaro

habe ich Ihr Antlitz porträtieren lassen, und so oft mich Liebessehnsucht ergreift, betrachte ich das Bild, das ebenso naturgetreu wirkt wie sein Original (ken), und mir in ähnlicher Weise das Herz bewegt. Wahrlich, der echte Maler schöner Frauen ist doch nur Herr Uta! (Uta-ko).»

Also zugleich ein Hieb gegen die Fälscher und eine Reklame für die eigene Art (cf. Nr. 66). Der Brief sagt, etwas trockner ausgedrückt: «Utamaro ist bereit, für gutes Geld an Liebhaber Porträts schöner Frauen zu liefern.»[1]

Bei demselben Verleger erschien, sicher gleichzeitig, die Sechsblattreihe Kōmei bi-jin rok-kasen, die dieselben Charakteristika, ebenfalls Bilderrätsel für die Namen und ebenso schöne Farben enthält. Nur sind es hier vornehme Damen, und das Shōmei fehlt (Nr. 353).

Eine dritte Serie, Sei-rō shichi komachi (Nr. 396), schließt sich mit denselben Signaturen wie die erste eng an diese an. Der Verleger ist Isumisa. Eine vierte mit Shōmei und fremdartiger Verlagssignatur, ohne Titel (Nr. 354), ist vielleicht die bizarrste von allen.

Dazu gehören ferner Meisho koshikake hakkei (Nr. 352), das Triptychon Nr. 145 und die Werke mit «Federhaaren»: Tōsei koi-ka hak-kei (Nr. 241, Verleger Isumisa), Jitsu kioi iro-no-mina-ka-mi (Nr. 244, Fleischteile der Männer rötlich), Nr. 405 (Fleischfarbe!), Nr. 406 und andere. Werke, die erst einen Ansatz zu den ausgeprägten «Federhaaren» zeigen, werden etwas früher entstanden sein, z. B. die von Goncourt sicher zu früh auf 1790 datierte Folge Kyōkun oya no megane (Nr. 258, Verleger Tsuruya [Abb. Tafel 19]; cf. pag. 104), Fūzoku bi-jin tokei (Nr. 299, Verleger Isumiya Ishibei), Sei-rō niwaka bi-jin awase (Nr. 417, Verleger Yesakiya). Interessant ist die titellose Reihe Nr. 349, deren Grund mit blindgepreßten Blüten und Wellen geschmückt ist, und die mit ihren braunroten Fleischkonturen eine Reminiszenz an die Zeit des Uta-makura bringt, sich durch ihre Typen und Federhaare aber sicher an unsere Gruppe schließt.

DIE UTA-GRUPPE.

Als dritte, sicherlich in dieselbe Zeit gehörige Gruppe möchte ich solche Serien nennen, die ohne Verlegerangabe hinter dem Namen des Utamaro nicht das übliche fude («Pinsel») oder gwa («malen, Bild»), sondern

[1] Ich möchte bemerken, daß nach Ansicht meines japanischen Gewährsmanns das dreimal vorkommende ausschmückende mairase auf einen Brief von Frauenhand schließen lassen soll, daß aber die Wörterbücher nichts darüber sagen.

ein eigentümliches Zeichen enthalten, das ein japanischer Gewährsmann mit «Uta» auflöste.[1] Das wäre dann ein ähnliches Signet des Meisters, wie das «hon-ke» der vorigen Gruppe. Dazu gehört die Fünfblattreihe Hokkoku go iro sumi (Nr. 356), eine Karikaturenserie mit übertrieben dicken Hälsen, und Nr. 357, auf der bei einigen Teilen silberner Perlmutterstaub angewandt ist.

DIE NACHTSTÜCKE.

Als vierte charakteristische Gruppe glaube ich endlich die «Nachtstücke» hier angliedern zu müssen. Der tiefschwarze Grund als Nachthimmel ist eine Erfindung des vielseitigen Harunobu, die er in den Jahren der Vielfarbendrucke zur Anwendung brachte. In leuchtend-bunten Tönen, wie glühende Laternen, heben sich seine graziösen Figuren von dem Sammetschwarz des Fond ab; so bei dem schönen Hochzeitszug auf zehn Querfolioblättern (v. Seidlitz), auf dem Bilde des «Zikadenfangs» (Titelblatt bei Perzyński), auf dem farbensprühenden elften Blatte des ersten Bandes seines Maneyemon. Ihm ist Katsukawa Shunshō mit Blättern in ganz ähnlicher Farbengabe gefolgt, sowie einige seiner Schüler. Ganz besonders interessant ist ein großes Blatt (aus einem Triptychon?) des seltenen Meisters Kubo Shumman (Sammlung Kurth), das ausgeprägte Kiyonaga-Typen zeigt und bei dem auch der Boden in tiefstes Schwarz getaucht ist, während sonst nur metallische eisengraue Töne auf das tabaksbraune Papier gedruckt sind. Prachtvoll wirken die hellen Kirschblütenzweige auf dem Nachthimmel.[2] Im ganzen aber sind solche «Nachtstücke» durchaus nicht häufig. Erst die aus allen Blütenkelchen der Vergangenheit saugende Kunst des Verfalls in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ist öfter darauf zurückgekommen. Wir haben bei Utamaro in dieser Epoche eine große Mannigfaltigkeit der Gründe gefunden. Dieser Art werden sich seine Nachtstücke am besten anreihen lassen. Wir tun dies aber auch der Typen wegen, die mit ihren übertrieben dünnen Hälsen und überschlanken Gestalten sich als zu denselben Gruppen gehörig qualifizieren. Vielleicht sind auch Nr. 121, 148, 150, 178 anzuschließen, die ich nicht kenne, sicher aber das schöne Nachtfest am Sumida-Flusse (Nr. 149), bei dem Frauen und Kinder am Ufer bei strahlendem Feuerwerk spazieren gehen.

---

[1] Diese Lesung ist mir höchst zweifelhaft.

[2] Shumman hat einen ähnlichen Hang zum «Experimentieren» wie Utamaro. Katalog 322 (Asiatische Kunst) von Karl W. Hiersemann-Leipzig bringt sub Nr. 659 ein Blatt mit Kurtisanen unter blühendem Kirschbaum, deren «Kleidermuster zum Teil aus Goldfäden und farbiger Seide gestickt» sind.

Hier ist der Boden bis über die Mitte hinaus tiefschwarz und der Himmel oben nur darum etwas heller gegeben, um die schwarzen Schattenmassen der Häuser und Boote davon abzulösen. Die brennend-roten Töne der Roben und Laternen wirken in ihrer satten Leuchtkraft direkt magisch. Diesem Werke schließt sich das Triptychon Nr. 147 [Abb. Tafel 36] formell und stofflich an.

ANZUREIHENDE WERKE.

Sind die genannten Gruppen, auf denen sich niemals (mehr) die Firma des Jūzabrō findet, richtig datiert, so ergibt sich die Zeitbestimmung einer ganzen Reihe von Werken im Vergleich damit von selbst. In die Nähe des Yoritomo-Triptychons (Nr. 102) gehören sicher die schönen Prinzessinnentriptycha Nr. 91 (Verleger Isumiya Ishibei [Abb. Tafel 30b]) und Nr. 100 (Verleger Tsuruya), die wie ein Übergang zu gemäßigtern Formen aussehen und etwas richtigere Hälse haben als das erstgenannte Werk; ebenso Nr. 105 (Druckerzeichen: Yamada), Nr. 124. 125 (Verleger Isumiya Ishibei), Nr. 128. 165 mit der herrlichen Transparenz des violetten Stoffstreifens (Druckerzeichen: Yamada). Der Wende des Jahrhunderts wird das exzentrische Album Nr. 64 zuzuweisen sein.

Die schlankgestaltige Zwölfblattreihe Kōmei bi-jin mitate chūshin-gura (Nr. 217), die Yamamoto Omiya verlegte, wird kurz vor Utamaros Vermählung entstanden sein. Sein Selbstporträt unter den Schönheiten der «Grünen Häuser» und der von Goncourt mitgeteilte Begleittext: «Auf eine Bitte hat Utamaro sein eigenes elegantes Antlitz gemalt», welche Bitte doch nur von einem seiner Lieblinge unter den Kurtisanen gemeint sein kann, sind in der ersten Zeit seiner Ehe nicht recht verständlich.

Kurz vor 1797 wird, mit Werken dieser Epoche verglichen, auch die große und schöne Tōkaidō-Reihe Bi-jin ichi-dai go-jū-san tsugi (Nr. 272 [Abb. Tafel 29a]) mit ihren an Kiyonagas zweiten Stil erinnernden Gesichtern (cf. pag. 103) nebst ihr in den Typen verwandten Werken (Nr. 425. 427) anzusetzen sein.

Das unstete, fieberhafte Tun dieser Zeit konnte nicht fortdauern. Eine Steigerung des Grotesken war bei einem Künstler wie Utamaro nicht möglich. Spätere Meister haben ihn gerade in seinen bizarren Ideen kopiert und überboten, er selbst kam zu einer Abklärung, zu festen Typen, die auf keins der merkwürdigen Experimente zurückgingen, sondern eine Mittellinie aus seinen gewöhnlichen Auffassungen, verbunden mit der Mode der Zeit, zu ziehen versuchten. Die Jahre der unruhig tastenden Willkür wurden für ihn zu einer Episode.

7. LETZTES SCHAFFEN.

(1801 BIS 1806.)

ANZEICHEN DER SCHWÄCHE. Mit dem ersten Jahre der Periode Kiōwa beginnt der Ausgang des Schaffens unsers Meisters. Utamaro war erst achtundvierzig Jahre alt, also in den besten Mannesjahren, aber seine Tage waren bereits gezählt. Nicht das angeblich wilde Leben früherer Jahre hat seine Kraft geschwächt. Wenn er überhaupt in der letzten Zeit seines Lebens körperlich angegriffen war, wofür wir zu den Behauptungen der Autoren die Quelle C (Anhang) zitieren wollen, so gäbe die Überproduktion seines Genies wahrhaftig hinreichenden Grund dafür! Die Notiz der japanischen Quellen, daß ihm «in den letzten Jahren seines Lebens die Großbuchhändler zahlreiche Illustrationen auftrugen, weil sie fürchteten, er werde bald sterben», paßt keineswegs zu der Tatsache, daß die Jahre der höchsten Produktion beträchtlich früher liegen. Gewiß ist er mit Aufträgen überhäuft gewesen, aber sicher nicht mehr als sonst. Strange gibt unter seinen dürftigen Mitteilungen auf pag. 42 folgenden Passus: «Utamaro war ein ungebildeter (?! illiterate) Mann — geschickt bis zu gewissem Grade, aber mit dem gänzlichen Mangel eines Selbstzwangs, wie er gelegentlich als Begleiterscheinung bei einer außerordentlichen Entwicklung künstlerischen Sinnes gefunden wird. Er überließ sich der Ausschweifung (dissipation) bis zu solcher Ausdehnung, daß sich seine Verleger zusammentaten, um einen moralischen Druck auf ihn auszuüben. Sie fürchteten, in ihm eine so einträgliche Geschäftsquelle zu verlieren, und einer von ihnen, wie bereits gesagt[1], beherbergte tatsächlich den Utamaro eine Reihe von Jahren und hielt ihn soweit als möglich in Zurückgezogenheit (retirement). Während dieser Zeit war er bewogen, sich selbst bis zu einer gewissen Ausdehnung zu erziehen, und das ‚Yehon Taikōki' (Geschichte des Taikō Hideyoshi) brachte seinem Verleger viel Kundschaft.» Wir müssen es dem Leser selbst überlassen, sich aus diesen konfusen, scheinbar auf Quelle C zurückgehenden Sätzen zurechtzufinden. Von dem später zu erwähnenden satirischen Triptychon auf den Taikō scheint Strange nichts zu wissen. Er selbst nimmt das Todesjahr des Jūzabrō 1797, allerdings mit Vorbehalt, auf! Beginnt

[1] Er meint den Jūzabrō.

nun die Sorge seiner Verleger um sein Leben bereits, als Jūzabrō den Meister bei sich wohnen ließ? Das nimmt doch Strange sicherlich an, dann kämen wir aber schon auf ca. 1780, wo Utamaro also etwa siebenundzwanzig Jahre alt war! Demnach hätte er allein bei Jūzabrō die prachtvolle Zeit von siebzehn Jahren gehabt, um «sich selbst zu erziehen» und bei seinem Verleger das mysteriöse Yehon Taikōki herauszugeben. Derselbe Autor scheint auch von dem berühmten «Muschelbuch» (ca. 1780), «Insektenbuch» (1788) und den «Hundert Schreiern» (ca. 1789) keine rechte Vorstellung zu besitzen, denn alles, was er über Utamaros naturhistorische Werke sagt, ist in dem Satze zusammengefaßt: «Utamaros Illustrationen von Vögeln, Blumen und Fischen (sic) wurden gegen das Ende seines Lebens geschaffen» (pag. 42, cf. Quelle C). Das ist doch eine starke Zumutung an einen Leser, der sich, wenn auch nur ganz oberflächlich, mit Utamaros Werken bekannt machen will! Und Goncourts Utamaro war doch bereits fünf Jahre vor Stranges erster Auflage erschienen, und er zitiert ihn sogar an verschiedenen Stellen! Uns ist es in höchstem Grade unangenehm, uns mit diesen Dingen abzufinden, aber wir durften der Leser wegen an Stranges Autorität nicht vorübergehen. Die Proben werden bewiesen haben, daß unser Urteil durchaus nicht zu scharf ist.

Vereinigen lassen sich die Notizen von Barboutaus japanischen Quellen und Strange nicht, da jene vom Schlusse seines Lebens sprechen, während dieser den Anfang seines Schaffens voraussetzt. Gemeinsam scheint beiden nur die Annahme einer geschwächten Gesundheit des Utamaro zu sein, die man leicht aus seinen vielen Yoshiwara-Werken herauskonstruieren konnte, obschon, wie bereits gezeigt, er darin durchaus nicht mehr geschaffen hat, als andere Meister. Ehe wir nicht klarere Kunde aus zeitgenössischen Quellen erhalten, müssen wir jede Entscheidung der ganzen Frage ablehnen.

Utamaros früher Tod wird aber einen ganz bestimmten, außerhalb dieser Frage liegenden Grund gehabt haben, wie wir später sehen werden.

Mit dem letzten Lustrum seines Lebens kommen wir aus dem Dunkel der verschiedensten Hypothesen, das das vergangene Jahrzehnt umgab, wieder auf sichern Boden. Eine Reihe datierter Werke sind die Meilensteine auf dem letzten Wege.

DIE VIER JAHRESZEITEN.

Im Jahre 1801 erschien im Verlag von Isumiya Ishibei, dessen Namen wir in den letzten Jahren öfter begegnet sind, das zweibändige Buch Yehon shiki no hana = «Bilderbuch: Blumen der



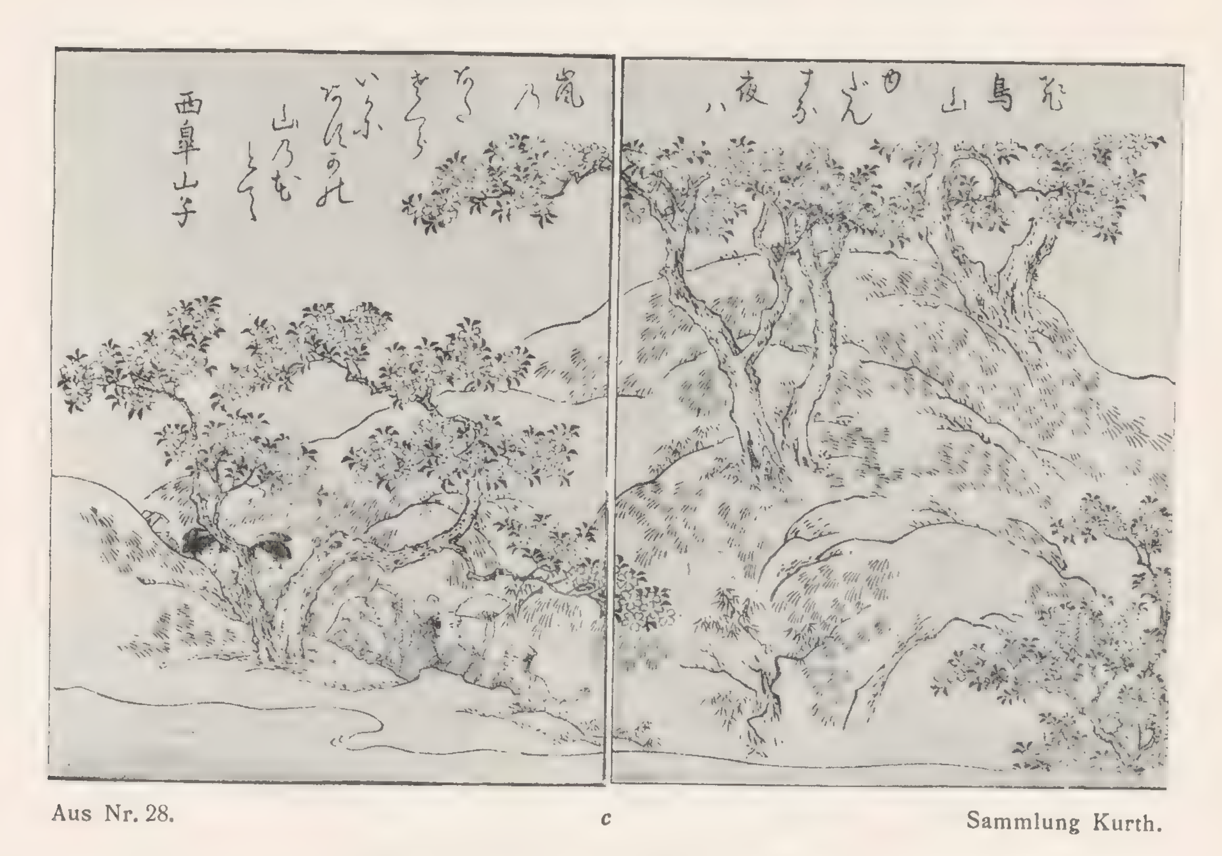
Aus Nr. 26. *a* Sammlung Kurth.

Am Meere.



Aus Nr. 28. *b* Sammlung Kurth.

Straßenbild.



Aus Nr. 28. *c* Sammlung Kurth.

Spaziergang in die Kirschblüte.

a: Yehon Suruga-mai 1790. III, 1. *b* und *c:* Yehon Azuma-asobi 1790. II, 8 und 4.



vier Jahreszeiten» (Nr. 42 [Abb. Tafel 37]). Das Vorwort enthält einen kurzen Überblick über das Schaffen der Maler vor Utamaro, wie «die Tochter des Motosuke eine geschickte Frauenmalerin» gewesen sei und «die Gattin des Nobutaka auf eleganten Papierbildern» die «Sitten der Frauen und Mädchen» dargestellt habe; dann sei die Tosa-Schule gekommen und veraltet, man «wusch im Wasser des Hishikawa (kawa = ‚Strom') und Nishikawa», bis endlich «der Kitagawa Utamaro hervorgeströmt» sei und «mit seinen trefflichen Porträtbildern die Hunde- und Affenmaler überwunden» habe. Da dies Vorwort indessen nichts für die Kunstentwicklung oder das Leben des Meisters irgend Wertvolles enthält, können wir uns ein genaueres Eingehen darauf ersparen. Utamaro hatte in frühern Jahren ein Werk auf den Schnee des Winters, die Kirschblüte des Frühlings, den Neujahrstag geschaffen. In diesem schönen Buche vereinigt er alle möglichen Sitten und Beschäftigungen in den vier Jahreszeiten. Es ist sehr farbenreich und außerordentlich sorgfältig und sauber gedruckt. Eine ganze Reihe von Unterschieden im Verhältnis zu seinen frühern Büchern und Werken springen uns auf den ersten Blick entgegen.

Was zunächst die Komposition der Bilder betrifft, so ist zu bemerken, daß der Künstler bestrebt ist, jede Blattseite für sich als völlig geschlossen zusammenzufassen, ohne deshalb den Zusammenhang im mindesten zu zerreißen. Ja ein unbefangener Betrachter muß erst darauf aufmerksam gemacht werden, um es überhaupt zu sehen. Dies Gesetz habe ich bei sämtlichen Bildern des mir bekannten ersten Teiles durchgeführt gefunden, am auffallendsten bei Bild 3 und 5, deren Teile man, wenn man sie einzeln vorfände, für selbständige Szenen halten würde, ohne eine Ergänzung zu verlangen. Das wäre z. B. bei den meisten seiner Schwarzdruckbücher oder beim «Insektenbuch» nicht möglich. Es eignet dagegen besonders seinen spätern Triptychen. — Die zahlreichen «Wolkenabschlüsse» früherer Werke verschwinden gänzlich, obwohl fast alle Bilder stark von oben gesehen sind.

Die Leiber sind durchaus gesund geformt und ähneln den Proportionen des Torii IV mehr als Utamaros eigenen Werken der letztvergangenen Jahre. Neben keineswegs übertriebener Schlankheit macht sich eine plastische Rundlichkeit geltend, und die abscheulichen dürren Hälse finden sich nicht mehr. Die Stellungen zeigen keine Spur des Geschraubten und Barocken mehr; der Hang zum Farben- und Formensymbolismus ist verschwunden. In der Bewegung

herrscht große Lebendigkeit. Das Prinzip des En-face ist gründlich durchbrochen, wir sehen Köpfe in allen Stellungen, sogar Verkürzungsversuche bei erhobenen Häuptern.

Das Kolorit ist gegen die frühern Extravaganzen fein und gemäßigt, oft auffallend gedämpft. Grundtöne sind kaum vorherrschend, allenfalls würde man dem Violett, Blaugrün und Gelb ein gewisses Dominieren zusprechen können. Und doch ist trotz dem Mangel aller Metalle, trotz der Vermeidung bestimmter, früher so sehr beliebter Töne wie Blutrot, Feurig-Orange, Saftgrün die Skala sehr reich. So zähle ich allein fünf Platten für Schwarz und Grau. Die Fleischfarbe der Männer ist im Gegensatz zu einer frühern Gruppe weiß gelassen. Nur auf dem prächtigen Brückenbild erscheint ein ganz brauner Kerl. Die Gewandmuster sind äußerst zart gedruckt und mit großer Akkuratesse ausgeführt. Vorherrschend sind ganz dünn und glatt gestreifte. Blindpressung ist nur selten angewendet. Utamaros Lieblingsidee, die grüne Transparenz eines Mückennetzes, kommt auf der Sturmszene zum Ausdruck.

Wir bemerkten schon, daß Typen und Formen der datierten Werke dieser Epochen eine gewisse Gleichmäßigkeit zeigen. Man könnte diesen Stil «klassisch» für Utamaro nennen, aber ebendiese Gleichartigkeit, sowie die gedämpften, wenig Stimmung verratenden Farben haben auch etwas Gleichgültiges an sich. Man wird bei diesen Schöpfungen nicht mehr recht warm. Ein Vergleich mit Werken der achtziger Jahre zeigt den großen Kontrast zwischen Jugendfrische und alterndem Genius, obschon Utamaro die Fünfzig noch nicht erreicht hatte.

YEHON HANA-FUBUKI.

In Kunst und Darstellungsmitteln eng mit dem Jahreszeitenbuch verwandt ist das im folgenden Jahre 1802 erschienene dreibändige erotische Werk Yehon hana-fubuki (Nr. 76). Die Farben sind nicht ganz so fein wie in jenem. Man scheint dabei mehr an Massenabsatz gedacht zu haben. Von Proportionen und Stellungen gilt fast dasselbe wie beim vorigen Werke. Direkter Berührungen sind zahlreiche vorhanden. Einige Proben mögen genügen: In beiden spielen gestreifte Gewänder eine große Rolle. Technisch nahe verwandt ist die Schleiertransparenz Band I, Szene 3 der «Sturmszene». Bei beiden ist teils opakes, teils transparentes Grün auf Gelb, Rot und Violett gedruckt. In unserm Werke kommt noch als besonderes Kunststück die reinweiße, wirklich schimmernde Laterne vor dem Mückennetz hinzu. Die durchsichtige Matte des folgenden Bildes zeigt eine ähnliche Technik wie die der «Neujahrsbesuchsszene». In beiden Fällen

ist sie durch grüne Schraffierung hergestellt, bei unserm Buche, für Utamaro so sehr charakteristisch, über einem grauen Perlhuhnmusterkleid, wodurch eine flirrende Transparenz entsteht. Gelb und Violett herrschen hier noch stärker vor als dort. Bei den großen Köpfen sind die Haare nicht mehr gefiedert. Auf den Szenen sind, wie speziell bei erotischen Werken, die Fleischfarben unterschieden.

ANZUREIHENDES.

Demselben Jahre gehört das erotische Album Toko no mume (Nr. 65) mit der merkwürdigen Pseudosignatur Mudamara (On: Mudamarō) an, das sich ganz an die Art des vorigen Werkes anschließt.

Das amüsante Schwarzdruckbuch Akureba-hana-no-harutokeshi-tari (Nr. 34) mit den Abenteuern des Fuchses, des Katers und der Eule, das demselben Jahre entstammt, habe ich nur nach Duret zitieren können.

Von den drei erstgenannten Werken aus werden wir verschiedene andere ungefähr datieren können. So ist das farbenherrliche Yehon Isaoshi (Nr. 74) mit seinem Pompejanisch-Rot, Grüngelb, Mikasilber sicher vor dem «Jahreszeitenbuch» entstanden, wohl noch in den letzten neunziger Jahren. Seine Formen sind vielfach bizarr, die Frauenleiber zu lang, die Kompositionen höchst unruhig. Aber die Typen zeigen doch eine viel größere Verwandtschaft mit denen unserer Epoche als mit denen der «farbenglühenden» Gruppe aus der Mitte der neunziger Jahre. Das schönste Blatt ist sicher das erste mit dem grandiosen Raben auf dem glitzernden Schnee. Aber gerade hierbei zeigt die flotte Maltechnik bei stark naturalistischer Auffassung den Zeitabstand zu den «Hundert Schreiern».

Näher noch steht unserer Gruppe das Buch Nr. 75, wenngleich seine heftigen Posen noch den Ausklang der neunziger Jahre verraten. Aber die Färbung weist in ihrer ganzen Art auf das Yehon hana-fubuki hin, ja manche Typen deuten auf dieselben Modelle.

In engem Zusammenhang mit dem «Jahreszeitenbuch» steht das schöne Triptychon mit der Kaki-Ernte (Nr. 132) und das eigenartige Oktaptychon Ukiyo Seirei (Nr. 197).

Die Dreiblattfolge auf gelbem Grunde Fūjin tomari-kyaku no zu (Nr. 274, Verleger Tsuruya) zeigt in der Behandlung der Transparenz des grünen Mückenschleiers und den Farben große Verwandtschaft mit den genannten Transparenzszenen. Gleichfalls eine Dreiblattfolge auf gelbem Grunde ist die Tō-sei shussei musume (Nr. 277) betitelte. Ihre Gewänder haben auffallende Ähnlichkeit mit denen des «Jahreszeitenbuchs». Mit dieser wieder nahe verwandt ist die Sechs-

blattfolge Tō-sei musume rok-kasen (Nr. 278). Auch eine dritte Dreiblattfolge auf gelbem Grunde, Fūzoku san-dan musume (Nr. 282, wieder das schwarze Schleierkleid von Nr. 277 und dem «Jahreszeitenbuch»), wird hierher zu setzen sein. Auf dieser und einer der vorigen findet sich das Druckersignet Waka wie auf dem Fūjin tewaza jūni kō (Nr. 281), dessen Kolorit dem unserer Epoche nahe steht.

Eine Folge von schönen Frauen, Natsu-ishō tō-sei bijin (Nr. 287), die ähnlich wie die Serie mit den Sake-Firmen (pag. 96) die Abzeichen berühmter Modewarenhäuser von Yedo trägt und als vornehme Reklame gezeichnet worden ist, deutet trotz ihrer noch sehr langen Leiber in Kolorit und Komposition bereits auf die Kunst des «Jahreszeitenbuchs». Das Feuerwerksbild auf dem Blatte mit der Firma Daimaru erinnert stark an die Feuerwerksszene jenes Buches.

Eine von Tsuruya verlegte Achtblattfolge mit dem Titel En-chū hachi sen (Nr. 374) mit ähnlichen Körperverhältnissen wird gleichfalls hier anzugliedern sein. Auch sie enthält eine Reklame für den Künstler selbst: Auf einem Blatte betrachtet die gefeiertste Schönheit der «Grünen Häuser», Hanaōgi, einen Holzschnitt mit dem Signum des Utamaro, der sie wahrscheinlich selbst darstellt (cf. pag. 115 f. Nr. 402 das Blatt mit dem Briefe, das eine Reklame für Utamaro enthält und nur wenig früher entstanden ist).

Aus dem Jahre 1803 ist kein datiertes Werk nachzuweisen. Um diese Zeit ist der Meister wahrscheinlich mit dem Kolossalgemälde eines Hōō-Vogels[1] im Ōgi-Hause des Yoshiwara beschäftigt gewesen, von dem wir noch genauer zu sprechen haben werden (cf. Nr. 181 [Abb. Tafel 35]).

DAS JAHRBUCH.

Im Anfang des Jahres 1804 erschien das Werk Utamaros, das seinen Namen — wenigstens in Europa und wohl hauptsächlich durch Goncourt — am bekanntesten gemacht hat, das zweibändige Seirō-yehon: nen-jū gyō-ji (Nr. 43) = «Bilderbuch eines ‚Grünen Hauses': Ein Kampfrichter ein Jahr hindurch», gewöhnlich das «Jahrbuch» genannt. Ein als Romanschriftsteller bekannter Dichter, Jippensha Ikku, Shigeda mit gewöhnlichem, Yochichi mit «kleinem» Namen benannt, schrieb dazu den Text und zwei Gedichte.[2] Es behandelt die Ereignisse, die

[1] Dieser Wundervogel entspricht etwa unserm Phönix. Er hat eine Art Hahnenkopf und einen mächtigen Federschweif und strahlt in allen Farben.

[2] Ikku hat sich mit dichterischen Lorbeeren nicht begnügt, er war auch als Holzschnittmeister tätig. Hayashi bucht von ihm sub Nr. 769: «L'enfant lutteur Daïdozan.» Sammlung Succo besitzt ein Blatt ohne Signatur, aber sicher von Utamaro zu einem Gedicht des Ikku; cf. auch Nr. 304 pag. 102. Er starb 1831.

im Verlauf eines Jahres in einem bestimmten Yoshiwara-Hause zu Yedo sich abzuspielen pflegten. Die erste Ausgabe erschien nach Art der frühern Schwarzdruckbücher ohne Farben (Nr. 35, cf. pag. 130 ff.), bald aber wurde sie neu mit Farben herausgegeben. Wie bei den Schwarzdruckbüchern von 1785 an (nach v. Seidlitz) die Schüler Michimaro und Yukimaro mitarbeiteten, so waren hierbei laut Inschrift die sehr bekannten Schüler aus des Meisters letzten Jahren Kikumaro und Hidemaro und der sonst unbekannte Takemaro mit tätig. Der Erfolg des Werkes war ein ganz enormer; die zahlreichen, noch heute vorhandenen Exemplare und die verschiedenartigen Farbenausgaben beweisen seine starke Verbreitung. Die fast feierlich klingende große Signatur des Meisters «Yedo eshi Kitagawa-sha Murasaki-ya Utamaro»[1] läßt vermuten, daß auch er sich bewußt gewesen ist, etwas Bedeutendes geschaffen zu haben. Eine ganze Fülle oft nachgesprochener Urteile und Meinungen der Japanologen umlagert das Werk. Es gilt gemeinhin als der Höhepunkt in Utamaros Schaffen, man spricht davon, daß sich Maler und Dichter um die Palme des Erfolgs gestritten hätten, die Ausgabe eines dritten Bandes sei an der Eitelkeit Utamaros gescheitert usw. Wir werden all diesen Fragen näher treten müssen, denn das Werk bildet den großen Schlußstein des Schaffens unsers Meisters überhaupt. Was noch später erschien, ist künstlerisch nicht mehr von dieser Bedeutung.

In geistvoller Art hat Goncourt zwischen diesem Buche und dem zweiten, das Yoshiwara-Leben behandelnden Teile von Utagawa Toyokunis I «Yehon imayō sugata»[2] eine Parallele gezogen und besonders den Gegensatz zwischen Toyokunis moralisierender Richtung[3] und Utamaros Indolenz treffend hervorgekehrt. Allein die Werke sind bei gewisser Verwandtschaft des Stoffes so grundverschieden, daß sie keine wirkliche Parallele zulassen, geschweige denn den Gedanken, Utamaro habe das 1802 erschienene Werk des Toyokuni, dem er sicherlich

[1] Zu allem Nähern cf. die genaue Beschreibung sub Nr. 43.

[2] Genaue Inhaltsbeschreibung bei Goncourt l. c. pag. 103 ff. Das neunte (letzte) Bild farbig in Bings Formenschatz. Ich sah das Buch 1903 in Sammlung Wagner. cf. v. Seidlitz, Abb. 80.

[3] Man denke auch an das Skelett, das Toyokuni auf die Rückseite eines Kurtisanenbilds des Werkes Sui bodai zeichnete, und man braucht darin, daß er dazu ein Kinderskelett aus dem anatomischen Werke Kaitai shinsho kopierte, durchaus nicht einen Irrtum voll unfreiwilliger Komik zu erblicken. Bemerken will ich auch, daß ich unter Hunderten erotischer Werke niemals eins gesehen habe, das man mit Sicherheit dem Toyokuni zuweisen könnte, auch in den Katalogen keins verzeichnet gefunden habe — um so mehr allerdings von Toyokuni II Kunisada.

freundschaftlich nahe stand[1], übertrumpfen wollen. Denn Toyokuni zeigt die verschiedenen Klassen der Yoshiwara-Frauen bis zur tiefsten Versumpfung hinunter, aber nicht die verschiedenen Sitten der «Grünen Häuser», während Utamaro ja nur das Leben in einem einzigen, und zwar dem Verlaufe eines Jahres entsprechend, aufgerollt hat. Noch mehr! Wir sind sogar in der Lage, festzustellen, welches Haus er gemeint hat. Zwar hat er auf seinen Bildern jede Andeutung durch eine Inschrift vermieden, ja, wo er es kaum umgehen konnte, die Firma des Hauses wiederzugeben, da hat er sie absichtlich so eingefügt, daß man außer dem -ya (-Haus) des Schlusses nichts weiteres erkennen kann.[2] Wir haben aber Teil II, Nr. 43 nachgewiesen, daß Band I, Bild 1. 2. 3. 6. 7, Band II, Bild 1. 3. 7. 8 die Embleme des Ōgi-ya = «Fächerhauses» und seiner berühmten und gefeierten Kurtisane Hanaōgi, oft in so auffallender Weise, wiedergeben, daß es gar keinem Zweifel unterliegen kann, Utamaro habe wirklich das Ōgi-ya gemeint. Bei aufmerksamem Betrachten könnte man sogar aus dem zweiten Bande einen kleinen Roman der Hanaōgi herauskonstruieren. Zum Überfluß aber kommt noch ein Beweis hinzu: Das letzte Blatt zeigt den Maler selbst, wie er einen riesengroßen Phönix an die Saalwand des Hauses malt [Abb. Tafel 38b]. Nun besitzen wir aber noch ein Triptychon mit demselben Gemälde Utamaros (Nr. 181 [Abb. Tafel 35], pag. 124), und auf diesem Triptichon tragen die Dienerinnen das Wappen des Ōgi-ya! Er hat also das Leben in jenem Hause geschildert, das er am häufigsten besuchte und sogar mit einem großen Gemälde beehrte, und so wußte jeder zeitgenössische Betrachter, dem das Phönixbild sicherlich bekannt war, daß der Meister nur dies Haus meinen konnte.

Wieweit der Bericht japanischer Quellen (cf. Quelle C im Anhange) richtig ist, daß zwischen Maler und Dichter ein Streit wegen des Erfolges entstanden sei, vermag ich nicht zu entscheiden. Feststellen muß ich jedenfalls, daß die beiden als Ganzes vorliegenden, einen Jahreskreislauf von Neujahr bis wieder zum Backen der Neujahrskuchen schildernden Bände, die nicht etwa als I und II, sondern als erster und letzter Band bezeichnet sind, soweit Utamaros Tätigkeit in Frage kommt, gar keinen dritten Band zulassen.

Worauf stützt sich aber die Anschauung, daß noch ein dritter Band erscheinen sollte? Zweifellos auf Jippensha Ikkus Nach-

[1] Das beweist Utamaros Mitarbeit an Toyokunis Schauspielerwerk Haiyu raku rijutsu. Und dies Sujet war dem Utamaro doch keineswegs angenehm!

[2] cf. I, Bild 8; II, Bild 8.

wort Band II, pag. 21b. 22a, das wir uns genauer betrachten müssen. Es ist zwischen den Schluß des Werkes und das letzte Blatt, das sämtliche Signaturen enthält, genau so eingeschoben, wie im «Insektenbuch» die Ankündigung neuer Werke zwischen den Schluß des Buches und das Nachwort des Toriyama Sekiyen.

Die Überschrift dieses Stückes lautet: «Unter Jippensha Ikkus Autorschaft soll **‚Das Bilderbuch eines Grünen Hauses, ein Kampfrichter ein Jahr hindurch, zweite Folge‘**, komplett in zwei Bänden in Kürze erscheinen.» Den Inhalt dieser Publikation gibt er folgendermaßen an: «Es soll veröffentlichen eine Beschreibung der Speise aus sieben Kräutern[1] und das Ebisu-Fest[2], ferner den ersten Pferdetag[3], das Mädchenfest[4] und Zeichnungen und Bilder auf den Papierbällen[5] am Feste des fünften Tages des fünften Monats[6], sowie das Fuji-Fest[7] und den Kräutermarkt, das Waschen des Haares und **die Laternen bei der Veränderung des Tages** am siebenten Abend des siebenten Monats[8], **das zweimal gefeierte Niwaka-Fest,** das Fest der Chrysanthemen und die schönen Sitten des Ebertags[9], das Tempelfest[10], wo der Ruß von der Decke weggenommen **und die Reiskuchen gebacken werden,** und den alten Brauch der hölzernen Häuser.»[7] Mit diesen Bildern von zwölf Monatsfesten würde wohl der erste Band abgetan gewesen sein. Der zweite sollte dann unter anderm bringen: Das Ausstoßen einer Kurtisane, den Freikauf einer Oiran, die ausgedient hat, die Sitten und Manieren einer Shinzō usw. «Diese Aufsätze sollen veröffentlicht werden, und außerdem ein Anhang[11], der die Biographien berühmter Kurtisanen der

[1] Die am siebenten Tage des ersten Monats gegessen wird.

[2] Nicht das am zwanzigsten Tage des zehnten Monats, sondern das am zehnten Tage des ersten Monats. cf. pag. 57.

[3] Das Inari-Fest im zweiten Monat.

[4] Hina-matsuri, am dritten Tage des dritten Monats.

[5] Kusudama sind mit Weihrauch gefüllte Papierbälle, die mit künstlichen Blumen und Bändchen in fünf Farben geschmückt sind und besonders am fünften Tage des fünften Monats an der Hausdecke aufgehängt werden, um Krankheiten abzuwehren.

[6] Ayame-no-sekku.

[7] Mir nicht bekannt.

[8] Das Tanabata-(= der Stern Wega)hime-(= Frau)Fest.

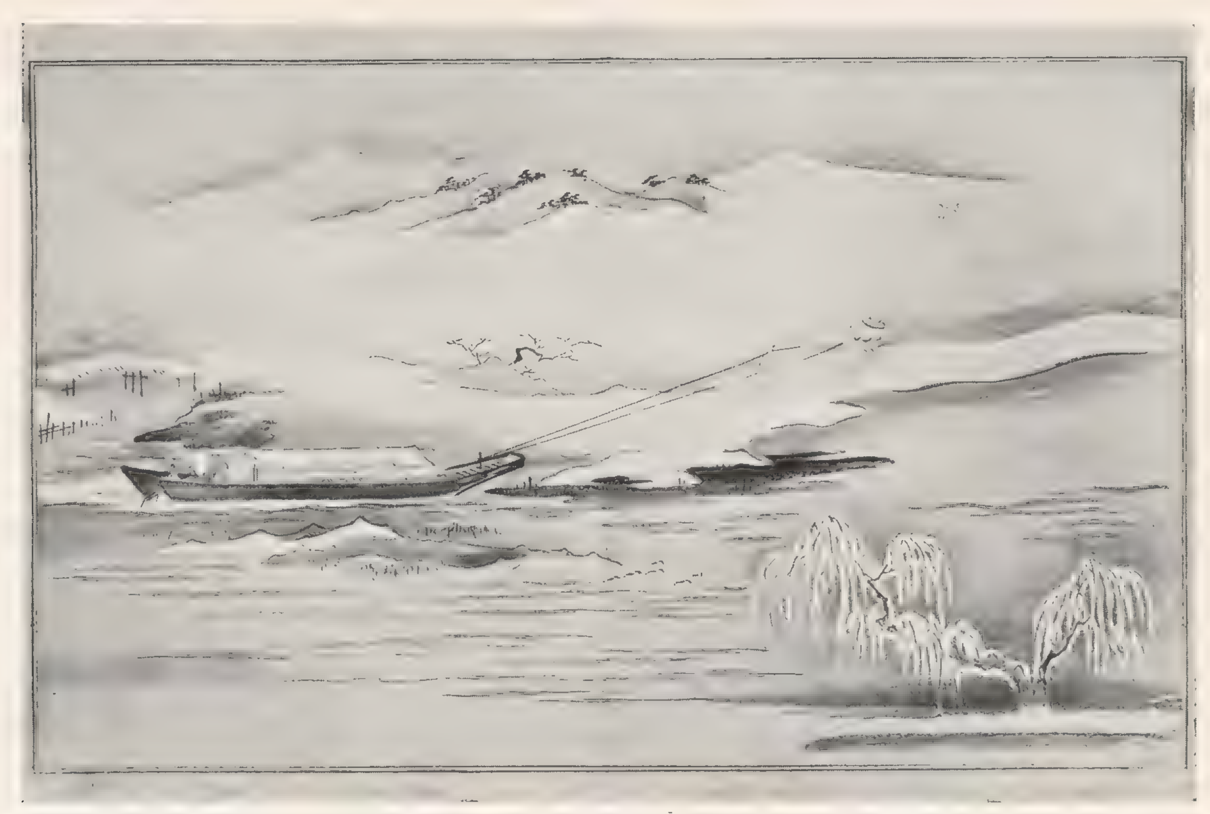
[9] Das Fest der Chrysanthemenausstellung ist am neunten Tage des neunten Monats, der Ebertag (inoko) im zehnten Monat.

[10] Hotaki (Text verschrieben hotake?) im elften Monat.

[11] furoku.

Vergangenheit enthalten soll» usw. Hieraus folgt unzweifelhaft, daß Ikku ein zweites, mindestens ebenso großes Werk herausgeben wollte, welches nicht nur die Sitten im Jahreslauf eines einzelnen Hauses, wie der Titel sagt, sondern jedes Fest des Jahres, alle möglichen Vorkommnisse in «Grünen Häusern» und als Appendix noch einen historisch-biographischen Artikel über berühmte Kurtisanen um fassen sollte.[1] Nun machen wir folgende Beobachtungen: Der zweite Band unsers Werkes ist nur bis fol. 20 paginiert. Die beiden letzten Doppelblätter enthalten nur die Bezeichnung: «Letzten Bandes...», und die Seitenzahl fehlt. Die drei Schlußzeilen des Bandtextes sind bereits auf das erste unpaginierte Blatt gesetzt und, obgleich Raum genug da war, in bedeutend engern Spatien und mit andersartiger, viel dünnerer Schrift, also von einem andern Holzschneider. Es sieht fast so aus, als wäre Ikku auf fol. 20 nicht, wie beabsichtigt, mit seinem Texte fertig geworden. Das ist er aber auch in der Tat nicht, weder im ersten noch im zweiten Bande. Das Register verheißt 18 Aufsätze, er hat aber nur 12 geschrieben, also nur zwei Drittel des Geplanten. Demnach bleibt ein Plus von sieben Illustrationen gegenüber dem Texte. Unter diesen sind drei, die bestimmte Feste darstellen, nämlich das Laternenfest, das Niwaka-Fest und das Backen der Reiskuchen im elften Monat. Alle drei aber hatte der Dichter laut Register zu schildern sich anheischig gemacht, und Utamaro hat sie auch illustriert. Ja, Utamaro hat statt der im Register nur verheißenen 16 Illustrationen sogar 19 gegeben. Kein Wunder, daß Ikku sich nun verpflichtet fühlt, ein Supplement zu geben, weshalb er auch die drei genannten Feste mit in das Kompendium der «zweiten Folge» aufgenommen hat. Die Leser des erschienenen Werkes hatten ein volles Anrecht darauf. Dagegen finde ich in der ganzen Ankündigung kein Wort davon, daß «Utamaros eleganter oder berühmter Pinsel» das Werk illustrieren soll. Hätte sich Ikku diese brillante Reklame für sein neues Werk entgehen lassen sollen? Ich gebe zu, daß das kein zwingender Grund für die Annahme eines nur textlichen Werkes ist. Die Mitarbeiterschaft des Utamaro mit seiner Sippe könnte immerhin stillschweigend vorausgesetzt sein. Aber auffallend wäre dies Stillschweigen trotzdem, wenn man an ähnliche Ankündigungen denkt. Man beachte nur z. B. die Prospekte neuer naturhistorischer Bücher im «Insektenbuch», wo die

[1] Der Stoff ist weitaus größer als in dem ersten Buche. Hätte es illustriert werden sollen, so würde das bisherige Maß von 19 Bildertafeln bei weitem nicht gereicht haben, da die Monatsfeste allein schon etwa 13 Zeichnungen voraussetzen.



Aus Nr. 38. *a* Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.

Flußlandschaft im Winter.



Aus Nr. 38. *b* Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.

Knabenspiele im Winter.

Yehon gin sekai. (Die Silberwelt.) 1790. Bild 2 und 5.



Bilder als Hauptsache bereits geplant oder entworfen sind, und nun erst literarische Mitarbeiter gesucht werden (pag. 59)! Und damals war Utamaro noch in seinen publizistischen Anfängen, und Toriyama Sekiyen hatte es für nötig gehalten, das Werk seines großen Schülers besonders zu empfehlen! Aber selbst zugegeben, daß die Leser des Werkes des Zeichners Mitarbeit voraussetzten: sähe dann das Ganze nicht so aus, als wäre Ikku der eigentliche Unternehmer gewesen, und Utamaro nur als Illustrator von ihm engagiert? Dann hätte sich der Meister sieben seiner Bilder sparen können! Ganz im Gegenteil tragen die Zeichnungen das Gepräge persönlicher, historischer Erlebnisse in Einzelfällen[1], während sich der Text denkbar allgemein hält und eher so aussieht, als wäre er auf die fertigen Bilder hin geschrieben, um Schwerverständliches darauf zu erklären. Übrigens würde das Totschweigen des Malers eine ziemliche Eitelkeit des Dichters voraussetzen, die man umgekehrt dem Utamaro vorgeworfen hat. Doch mag man die Sache auffassen wie man will, fest steht nur, daß das geplante Werk nicht erschienen ist. Die japanischen Quellen, die annahmen, daß es mit Utamaros Illustrationen herausgegeben werden sollte, erzählen von einer Differenz zwischen Künstler und Schriftsteller, wodurch die Veröffentlichung verhindert wurde. Utamaros Eitelkeit, der seinem Pinsel allein den Erfolg des Buches zugeschrieben habe, sei der Grund gewesen, daß sich das Problem zerschlagen. Uns scheint dieser Grund ein hineinkonstruierter zu sein. Ikku überlebte den Meister um ein Vierteljahrhundert, und die Überlebenden haben bekanntlich recht. Leider lag ein sehr äußerer Grund vor, der sowohl dieses, als auch anderer Pläne Ausführung zu hindern imstande war: ein großes Unglück des Utamaro in demselben Jahre. Denn was seine angebliche Eitelkeit betrifft, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß das Werk um der Bilder und nicht um des Textes willen gefeiert worden ist. Utamaro war längst bei Verlegern und Publikum so berühmt, daß man sich um Blätter seiner Hand förmlich riß. Hätte er sich also — etwa durch ein Prahlen des Ikku — wirklich verletzt gefühlt, so wäre das doch höchstens ein sehr berechtigter Zorn gewesen! Daß er sich selbst hoch einschätzte, davon haben wir genügend Proben bei den Selbstempfehlungen seiner Kunst gefunden, das war aber bei einem Meister nur ganz natürliches Selbstgefühl, den schon zu Lebzeiten um seines berühmten Namens willen Fälscher imitierten (cf. Nr. 66. 370. 374. 402. 465).

---

[1] cf. das pag. 126 über das Ōgi-ya Gesagte.

Was nun die ästhetische Seite der Frage betrifft, so muß ich mich gegen die herrschende Ansicht zu der Ketzerei bekennen, daß ich das Werk durchaus nicht für des Meisters bedeutendstes halte, daß meines Erachtens nach eine große Zahl seiner Werke viel bedeutender und schöner ist, ja daß dies Werk sogar ein Denkmal des Niedergangs seiner großen Kunst markiert. Man prüfe meine Begründungen und man wird verstehen, wie ich zu diesem Urteil gekommen bin.

Zunächst ist die Färbung der kolorierten Ausgaben von auffallend geringerer Qualität als die der meisten andern Farbendruckbücher und Albums des Meisters, die ich kennen gelernt habe, einschließlich der erotischen. Ein Vergleich mit dem nur drei Jahre ältern Zweibänder Yehon shiki no hana zeigt einen solchen Kontrast zu ungunsten des «Jahrbuchs», daß die an sich keineswegs häßlichen Farben dieses fast roh und ordinär gegen jenen aussehen. Während das Buch der «Blumen der vier Jahreszeiten» auf jedem Blatte völlig harmonisch und vornehm abgetönt wirkt, machen die Bilder des «Jahrbuchs», selbst die besten, einen etwas scheckigen Eindruck. Seine starken Kontraste wirken grell und unvermittelt, auch sind verschiedene Platten in den Konturen unsauber geschnitten. Die Blindpressung, die dem Meister bei seinen bedeutendern Werken fast unentbehrlich geworden ist, findet sich nur Band II, Bild 1 angewandt, wo sie zur Hebung bestimmter weißer Stoffe kaum entbehrt werden konnte. Man denkt bei der ganzen Kolorierung wirklich an einen billigen Volksdruck. Steht danach zunächst fest, daß bei der Frage nach der ästhetischen Beurteilung die Färbung von vornherein auszuscheiden ist, so müssen wir uns trotzdem darüber klar werden, woher diese Erscheinung stammt. Und da müssen wir einer Anschauung Goncourts entgegentreten, nach der vor der Farbenausgabe nur einige wenige schwarze Exemplare, «um Aquarellproben zu machen», gedruckt worden seien. Es gibt allerdings «Vordrucke» oder, wie wir etwa sagen würden, «Bürstenabzüge» aus allen Zeiten des Meisterholzschnitts. Allein sie sind durchweg als «Korrekturexemplare» behandelt, wenig scharf ausgedruckt, oft auf ganz dünnes Papier gepreßt und im übrigen häufig mit solchen «Aquarellproben» versehen. Von den schwarzen Exemplaren dieses Werkes dagegen besitzt eins die Nationalbibliothek in Paris, eins Sammlung Jackel, eins Sammlung Kurth, eins hatte nach eigener Angabe Goncourt selbst, und ich habe sonst noch verschiedene Exemplare im Handel gesehen. Da mir aber nur sehr wenige Sammlungen zu Vergleichungen zu Gebote standen, so setzt doch diese relative

Häufigkeit des Vorkommens in diesen eine recht große Anzahl solcher Schwarzdrucke voraus! Alle, die ich kenne, sind auf gutes Papier und scharf gedruckt und nicht nur eingebunden, was bei solchen Korrekturexemplaren durchaus nicht üblich ist, sondern sogar in den blaßblauen Originalumschlag mit den blindgepreßten Laternen gefügt; Aquarellproben habe ich in keinem gesehen! Ebenso deuten die dickern Konturen der farbigen Exemplare auf abgenutztere Platten. Und was hätte bei Abzügen, die nur für Aquarellproben bestimmt waren, der umfangreiche Text für einen Sinn gehabt, der den Schwarzausgaben niemals fehlt? Aus all diesem ergibt sich aber, daß das Werk ursprünglich gar nicht zum Kolorieren bestimmt war, sondern zunächst als Schwarzdruck erschien, analog den sehr zahlreichen andern Schwarzdrucken des Utamaro, deren letzter datierbarer erst 1802 in Yedo gedruckt war und auch eine Yoshiwara-Geschichte — die Abenteuer von Fuchs, Kater und Eule in einem «Grünen Hause» (Nr. 34) — dargestellt hatte. Als das Buch einen über Erwarten großen Absatz erzielte, wurde nunmehr, wahrscheinlich sehr bald darauf, eine Farbenausgabe veranstaltet, durch die die abgenutztern Platten etwas kaschiert werden sollten. Nun erklärt sich mit einem Schlage das vielfach Unharmonische des Kolorits! Während verschiedene Pointen des Yehon Shiki no hana (Nr. 42) im Schwarzdruck einfach untergehen würden (ich erinnere nur an die Transparenz des Moskitoschleiers bei der «Sturmszene», an die ohne Konturen gedruckten grünen Weidenblätter des «Feuerwerkbilds» und an die nur durch grüne, gelbe und rote Töne markierte Jalousie des ersten Blattes), so gewinnen ganz im Gegenteil die nur schwarz gedruckten Bilder des «Jahrbuchs» gegenüber den farbigen an Klarheit und Übersichtlichkeit. Ein Beispiel für viele möge genügen. Auf Bild 3 des ersten Bandes geht eine Kaburo mit einer Puppe neben ihrer Oiran einher. Der Schwarzdruck läßt den Oberteil ihres Kleides stark gemustert erscheinen, die Stellen des Gewands der Oiran dagegen, die an diesen Teil stoßen, ungemustert, so daß sich beide Figuren völlig voneinander loslösen. Die Buntdrucke bedecken beider Figuren Gewänder mit einem opaken Saftgrün oder Ockergelb, so daß ein großer Fleck entsteht und das Auge Mühe hat, beide Körper zu trennen. Auf demselben Blatte hebt sich beim Schwarzdruck die Gestalt eines Dieners von denen zweier Frauen auf den ersten Blick dadurch ab, daß sein Oberkleid kein Muster und wenig Falten zeigt, seine Beinkleider aber schwarz sind, während die Gewänder der Frauen stark gemustert respektive stark gefältelt sind. Der Buntdruck hat ihm

ein dunkelblaues Oberkleid mit grellen hellblauen Fächern gegeben und die Gewänder der Frauen ebenfalls dunkelblau, dunkelviolett, dunkelgrün, zum Teil mit gelben Mustern, getönt, so daß wir auf den ersten Blick nur eine unentwirrbare Masse von Schwarz, Blau und Violett zu sehen glauben.

Es bleibt uns demnach nur übrig, die unfarbige Ausgabe künstlerisch zu werten. Hierbei wird die Frage der Mitarbeiterschaft dreier Schüler des Meisters an diesem einen Werke von Wichtigkeit. Kikumaro, Hidemaro und Takemaro sind von ihm ausdrücklich unter dem Titel «Maler von Yedo» neben seinem Namen genannt. Wäre es denkbar, daß sie Utamaro nur nannte, um mit seiner Schule zu prunken? Das wäre einerseits recht überflüssig gewesen, denn es war hinreichend bekannt, daß er eine Schule gegründet hatte; andererseits hätten diese drei Namen, da er notorisch bedeutend mehr Schüler hatte, mehr wie ein testimonium paupertatis, als das Gegenteil ausgesehen! Dann kann also nur angenommen werden, daß alle drei wirklich mitgearbeitet haben. Aber warum? Denn eine so schwere Arbeit können für einen Mann von Utamaros künstlerischer Fruchtbarkeit nicht 19 Zeichnungen gewesen sein, daß er sie an sich nicht allein fertig bekommen hätte. Ich sehe keinen andern Ausweg, als die auch von japanischen Quellen bestätigte Annahme, daß Utamaro wirklich mit Verlagsaufträgen überhäuft war und sich aus reinem Zeitmangel entlasten mußte. Und so kommen wir in die unerquickliche Lage, bei dem Werke nicht genau unterscheiden zu können, was von ihm und was von den drei andern herrührt. Wir können die Mitarbeiterschaft, die natürlich nur bei den Vorlagen, nicht etwa beim Schneiden der Platten statthatte, das ja von Tō-issō (cf. pag. 61. 65) bestens besorgt wurde, so eng begrenzt als möglich denken, aber ohne deutliche Spuren kann die Arbeit von vier Malerhänden an einem doch nicht sehr umfangreichen Werke schlechterdings nicht vorübergegangen sein.

Eingehende, aber bislang noch gänzlich fehlende Studien der Werke des Kikumaro und Hidemaro würden vielleicht eine Scheidung der Meister ermöglichen, und das aus ihr Restierende würde Schlüsse auf den unbekannten Takemaro zulassen. Am leichtesten dürfte das noch bei Kikumaro sein, dessen Wirkungszeit zwischen die Jahre 1789 bis 1829 fällt, der also in der Blüte seines Schaffens stand, wenn nicht wieder die Frage, ob er mit Tsukimaro identisch und wie er von Kikumaro II zu unterscheiden ist[1], neue Schwierigkeiten böte.

[1] Kitagawa Kikumaro I soll nach Hayashi um 1796 «Tsukimaro» signiert haben. Strange schließt sich dem an. Der Katalog der Exposition de gravure

Dennoch seien einige Vermutungen gestattet. Daß die Hauptentwürfe von Utamaro selbst stammen, dürfte kaum bezweifelt werden. Er wird in den Skizzen das, was ihm besonders zusagte oder wichtig vorkam, selbst ausgeführt und den Rest seinen Schülern überlassen haben. Seine eigene Hand sehe ich in den Pflanzenblättern, in den Köpfen des fleischigen Mannes rechts auf Band I, Bild 1, den verschiedenen Männerköpfen Bild 6, den Damenköpfen Bild 8, dem Gesicht des Gastes Bild 9, dem charakteristischen Kopfe des Gastes Band II, Bild 5 und 7, dem Kopf des dicken Dieners Bild 8 und dem Selbstbildnis Bild 9. Alle diese Beispiele zeigen das eminente Können eines Porträtzeichners und sind fraglos meisterhaft. Ebenso verrät sich der Kiyonaga-Schüler in Typen und Gestalten der feisten Alten Band I, Bild 1. 3, Band II, Bild 7, während z. B. die Matronen auf Band I, Bild 7. 9, Band II, Bild 1 wenig nach seiner Art aussehen. Ihm eigen sind sicherlich die reizenden Kinderfigürchen der Kaburo Band II, Bild 1. In diesen holden Gestalten hat ihn keiner seiner Zeitgenossen erreicht, und erst bei dem modernen Sensai Yeitaku fand ich verwandte Züge. Auch die kleinen Mädchen Band I, Bild 6 und die Kleine vorn links Bild 7 dürften von ihm herrühren, dagegen die Kaburo Band I, Bild 1. 2. 7 (vorn rechts und im Hintergrunde), Band II, Bild 5. 8. 9 schwerlich seiner Erfindung entstammen. Zu den ganzen Bildern, die fast ausschließlich von ihm stammen, würde ich Band I, Bild 4. 5 (die beiden trefflichen «Gitter»-Bilder), 10 (den Niwaka-Zug [Abb. Tafel 38a]), Band II, Bild 4 (sicherlich die rechte Seite), 7 (die Verspottung des Treulosen) und den speziellen Küchenteil von 8 zählen. Von dem Teehausbild Band I, Bild 9 verrät das «Teehausmädchen» en face, die «Geisha» und der prächtige Wirt seine Hand, dagegen kaum der bös verzeichnete Träger des Koto-Kastens, die blöd stierende Magd mit dem Lampion, der Yoshiwara-Diener mit zu kurzen Armen und die

---

japonaise, Paris 1890, bringt sub Nr. 447 f. Blätter von «Tsukimaro» aus dem Jahre 1810. Gillot nennt den Tsukimaro nach Hidemaro als Utamaro-Schüler, Barboutau den Tanimoto Tsukimaro als Schüler des Utamaro und Lehrer des Yukimaro, den Strange wieder als letzten, mit Hidemaro gleichzeitigen Schüler des Utamaro bezeichnet. Also eine heillose Verwirrung, wie leider so sehr häufig auf diesem Gebiet. Einen Kikumaro II unterscheidet Strange als Schüler des ersten. Wie er darauf kommt, weiß ich nicht, vielleicht aber dürfte diese Unterscheidung zur Erklärung der verschiedenen Signaturenformen des Namens Kikumaro führen. Der Mitarbeiter des «Jahrbuchs» nämlich signiert Ki-ku-maro mit drei Zeichen, und Blätter mit dieser Signatur zeigen nach meinen Beobachtungen den direkten Utamaro-Schüler. Wo sich die Signatur Kiku-(= «Chrysanthemum»)maro mit zwei Zeichen findet, dürfte vielleicht Kikumaro II zu konstatieren sein. Doch können nur eingehende Untersuchungen ad hoc Licht in die Frage bringen.

hölzerne Kurtisane. Keine Spur seiner Art sehe ich in den reinen «Architekturbildern» Band II, Bild 2. 3 und dem Registerblatt. Er wird die etwas langweiligen Sujets wohl nach kurzen Angaben ganz seinen Schülern überlassen haben. Des Kikumaro charakteristische Halsmuskeln und hervortretendes Kinn sehe ich in Frauenköpfen, wie auf Band I, Bild 1. 2 (die Shinzō), 3 (die Oiran), Band II, Bild 1 (die Wirtin), 5. 6. 7 [1], und des Hidemaro zu dicht zusammenlaufende Augenlinien Band I, Bild 3 (die kleinste Shinzō), Band II, Bild 5 (die Oiran am Treppengeländer), 7 (die Kaburo mit dem Fächer und die Oiran hinter dem Gitter). So stark verzeichnete Figuren, wie Band I, Bild 2 die rechts Knieende, 7 die vier Gestalten auf der Treppe und der sie Haschende mit zu kurzem Unterkörper, Band II, Bild 5 die Oiran am Kohlenbecken, 6 der Alte im Hintergrund, verraten Schülerhand. Am interessantesten wird bei dieser Art der Betrachtung das Schlußbild des Ganzen, dessen «nachlässige Ausführung» schon Goncourt auffiel [Abb. Tafel 38b]. Fraglos stammt das Selbstbildnis, der Riesenvogel und der drollige kleine Lehrjunge am Kohlenbecken von Utamaro selbst. Aber höchst auffallend ist die Gruppe der vier Frauen und der Kaburo in der Schiebetür. Zunächst sind die Gestalten im Verhältnis zu dem Maler viel zu groß, ja er erscheint geradezu zwerghaft gegen sie. Sodann zeigen sie eine Rundlichkeit und Fülle, wie im ganzen Werke nicht mehr; besonders massig sind ihre Köpfe; endlich sind ihnen eine starke Wangenwölbung, ein «Knick» am Kinnprofil, weit auseinanderstehende Augen und andere Dinge eigen, die sich sonst nirgends finden. Am meisten erinnern noch einige Stücke von Band I, Bild 7, besonders die feiste Kaburo in dem Mittelpunkt des Blattes, daran. Selbst ihr höchst eigenartiges Gewanddekor findet sich so im ganzen Buche nicht wieder, und wir werden kaum irre gehen, wenn wir dies Stück, wie das zugleich erwähnte, dem Takemaro zuschreiben, dem vielleicht auch der rein mechanisch-architektonische Anteil zuzuweisen sein wird. — Natürlich beansprucht keine dieser ganzen Beobachtungen absolute Beweiskraft. Dazu ist der Gegenstand viel zu kompliziert. Es muß uns aber genügen, gezeigt zu haben, auf welchem Wege man dem eminent schwierigen Problem beikommen kann.

Alles das ergibt für das Gesamturteil nicht allzu Günstiges. Neben vielem Bedeutenden steht auch recht viel Flaches, ja sogar Überflüssiges. Durch die verschiedenen Hände wird der Genuß des Einheitlichen getrübt; es wirkt oft wie Stückwerk. Man muß immer

[1] Ganz anders die Oiran in schwarzem Kleid, Band II, Bild 8, die wohl von Utamaro herrührt.

wieder nach dem peinlichen Analysieren zu solchen Prachtstücken, wie den beiden «Gitterbildern» und dem «Niwaka»-Zuge, zurückkehren, um die Größe des Erfinders ganz bewundern zu können. Erst dann wird man völlig dem Schreiber des Vorworts beizustimmen vermögen, der den «eleganten Pinsel des Utamaro» preist.

Es bleibt noch übrig, etwas über den Text zu sagen. Goncourt hat einige kleinere Proben daraus mitgeteilt, und wir wären ihm noch dankbarer, wenn er sie nicht mit neuern Texten verquickt hätte. Wir wollen in möglichst wortgetreuer Übertragung, obgleich sich das Original sehr schwer liest, ein Kapitel aus dem zweiten Bande fol. 12a ff. mitteilen, das wir, der leichten Versart des Urtextes angepaßt, in poetische Form gefügt haben.

«Die Mondschau.

Den Mond der weisen Dichter zu schauen, — an seiner Schönheit sich zu erbauen, — gilt gleich in Chinas und Japans Gauen. — Besonders, wenn bis zu seiner Mitten — der Monat des Herbstes vorgeschritten[1], — entfalten sich glänzend alte Sitten. — Da werden chinesische Sänge gesponnen, — da heimischer Weisen Klänge begonnen[2] — und Lust und Scherz in Menge ersonnen, — daß die Nacht hinzieht — in Jubel und Lied — bei jedem Glied — in jedem Haus ohne Unterschied, — auf daß sich erfülle der Väter Brauch. — Drum gilt es seit alten Zeiten auch[3], — daß man vom eigenen Mahle spendet — und Nachbarn die Reisweinschale sendet. — Für diese Nacht troff der Farben Gerinnsel — bis zur Erschöpfung aus dem Pinsel, — um alle die Säle weit und breit — zu tauchen in bunte Herrlichkeit. — Gehölze wurden in Massen gelichtet, — Bäume auf den Terrassen errichtet[4] — und Berge, die Wurzeln zu fassen, geschichtet[5], — aufgereiht, was an Laternen erreichbar, — den Sternen vergleichbar.[6] — Gerade vor unseres Hauses Gatter — erklingt der Possenreißer Geschnatter[7] — und Trommelgeknatter — als Würze der Unterhaltung; — und in wunderbarer Entfaltung, — die Nacht zu verschönen, — läßt Denkichi ihre Stimme ertönen. — Eine andere bewegt gewandt — am Lautenspiele die Meisterhand, — und alle lustigen Geister bannt — eine dritte in Witze, zwar wenig zierlich — und manierlich[8], — aber

[1] Am fünfzehnten Tage des achten Monats.

[2] Die chinesischen Shi und die japanischen Uta.

[3] Seit dem Ho-ei, 1704—1710, wie der Text sagt. Wir haben in der Übersetzung die Namen möglichst fortgelassen.

[4] cf. das dazugehörige Bild Nr. 2.

[5] So verstehe ich das yama wo kizukite.

[6] Wohl, wie weiter unten, von der großen Zahl gemeint.

[7] massha = Intrigant, dann Possenreißer; hayari-uta etwa unserm «Vaudeville» entsprechend.

[8] muga = «ohne Eleganz», «simpel» usw.

possierlich! — Die vierte hat auf drei Fingerspitzen — ein volles Schälchen mit Reiswein sitzen — und wirbelt es vor dem Publikum — in rasch erfundenem Spiele herum.[1] — Aber bald schlägt der heiteren Runde — des Abschieds Stunde, — und sie lehnen in tränenvoller Entrüstung[2] — über der Terrasse Brüstung. — Ein Dichter hat dieser glücklichen Nacht — Lustbarkeiten[3] in Verse gebracht[4]:

Der Seidenstofflaternen Strahl
Erglüht und gleicht der Sternenzahl.
Des Mondes Silberbündelschein
Ergießt sich ins Gemach hinein.
Sie gehen ein, sie gehen aus,
Die Schönen all aus jedem Haus,
Nur der Gewande Feinheit trennt
Das, was sich Weib und Mädchen nennt.[5]
Der ganze West, der ganze Ost
Ist brausend vom Geräusch durchtost.
Der weingewürzten Speisen[6] Last
Hat kaum des Teppichs Rand umfaßt!
Flußbarsch und Karpfen, roh zerteilt[7],
Sind hier in Gallert eingekeilt,
Und, daß den Apfel du erprobst
Und Birn' und Weintraub': dort liegt Obst!
Straff sind die Wirbel aufgerollt
An Harfenhalses Saitengold.
Ein Lärmen[8] aus dem Saale klingt,
Daß es zum Mondenstrahle dringt.
Sei's Dame oder Sängerin[9],
Und sei's der Gast im Hause drin,
In dieser Lustnacht buntem Licht
Erflammt ein jedes Angesicht!»[10]

---

[1] Dem Kottabos-Werfen der alten Griechen entsprechend? Ich übernehme für diese Stelle keine Garantie.

[2] nagori-oshi = «mit Widerwillen, Widerstreben Abschied nehmen».

[3] kwakkei, eigentlich «Lebensunterhalt, Nahrung». Hier allgemeiner?

[4] Es folgt nun ein 84 silbiges chinesisches Gedicht, das wir nahezu wörtlich nach der dem On nicht immer entsprechenden Kana-Lesart wiedergeben. Je zwei Zeilen entsprechen sieben Silben.

[5] toshima (eine Frau zwischen 20 und 40 Jahren) und shinzō.

[6] sakana, dann speziell «Fisch».

[7] Arahi ist eine Art sashimi, ein Gelee aus rohen Fischen, zu dem die Fische lebendig zerschnitten werden.

[8] Nebenbedeutung von hanashi.

[9] keisei (= Kurtisane) und geisha.

[10] Das Kana hat anji-(unruhig, erregt, ängstlich)kao (Gesicht), das On setzt zu kao ein Zeichen, in dem das Wort «Feuer» enthalten ist.



Aus Nr. 334. Sammlung Jaekel.

Fujin sō gaku jū tei. (Zehn Formen von Typen gelehrter Frauen.)
Aus den Silbergrundserien.



DAS KAISERTRIPTYCHON.

Auf den Triumph, den Utamaros berühmter Name in dem «Jahrbuch» feierte, sollte eine bittere Enttäuschung folgen. Nach den japanischen Quellen erschien um dasselbe Jahr — sicher nach dem «Jahrbuch», dessen Entstehung nachher nicht mehr denkbar ist — das berühmt gewordene Triptychon Taikō go tsuma raku-tō yū-kwai no zu = «Ein Bild der Vergnügungen des Taikō (Hideyoshi, 1536—1598) mit seinen fünf Frauen im Osten der Hauptstadt» (Nr. 106 [Abbildung des Mittelblatts Tafel 39]), das den alten Shōgun unter verschiedenen Damen in einem Lustzelt müßig feiernd zur Darstellung hat. Es reizte den Grimm des damals regierenden, etwa erst dreißigjährigen Feldmarschallkaisers Iyenari (cf. pag. 18) derartig, daß er dem Utamaro eine offizielle Rüge erteilen und ihn ins Gefängnis werfen ließ.[1] Was eigentlich den Groll des Herrschers hervorrief, ist nicht klar. Wir haben die Frage bei der Beschreibung des Werkes eingehend erörtert. Fest steht nur, daß des Künstlers Satire eine sehr scharfe gewesen sein muß, denn eine Bestrafung aus einem derartigen Grunde ist im Leben der Holzschnittmeister etwas ganz Ungewöhnliches. Ob «gute Freunde» aus der Zeit seiner Regierungsstellung die Flammen noch geschürt haben — irgend jemand muß ja den Shōgun darauf aufmerksam gemacht haben! —, ob der junge Kaiser überempfindlich gewesen ist, können wir nicht bestimmen. Auf uns macht das Werk in der Zeitferne einen völlig harmlosen Eindruck. Aber als feststehend darf angenommen werden, daß Utamaro wirklich schuldig war, sowenig er diesen Ausgang der Satire erwartet haben wird! Wir wissen leider nicht, was es mit dem Werke über ausländische Vögel, die «dem Shōgun überreicht werden sollten» (Nr. 497, pag. 80), für eine Bewandtnis hat und ob es mit Utamaros Feindseligkeit in irgendeinem Zusammenhang steht. Sonst könnten nur noch zwei Momente in Frage kommen, die einen Streich des Malers gegen den Kaiser verständlich machen könnten. Das eine wäre, daß der Fürst an Utamaros Entfernung aus seinem Regierungsdienst Anteil gehabt hätte. Allein das ist kaum vorstellbar. Der Kaiser kam 1786 (1787? cf. pag. 18) als dreizehn- oder vierzehnjähriger Knabe auf den Thron, und Utamaros Scheiden aus dem Amte liegt

---

[1] Höchst amüsant liest sich die Notiz in Katalog 322 (Asiatische Kunst) von Karl W. Hiersemann-Leipzig, pag. 88: «U. (Utamaro) wurde wegen gewisser Darstellungen wiederholt ins Gefängnis geworfen», die für die Genesis von Mythen bemerkenswert ist! cf. Quelle C im Anhang, die etwa zwischen dem Tatsächlichen und Weitergesponnenen stehen wird.

sicherlich bedeutend früher (cf. pag. 47). Das andere wären die Reformen zur Hebung der Sittlichkeit, die mit der neuen Regierung begonnen hatten (cf. pag. 19). Daß sie eine gründliche Erneuerung von innen heraus nicht gebracht hatten, mußte nach beinahe zwanzig Jahren klar geworden sein. Was sie aber wider den Willen ihrer Schöpfer sicherlich erzeugt hatten, war eine moralisierende Heuchelei der obern Schichten. Sah Utamaro darin eine Beschränkung der Kunstübung? Denn das Thema seines Triptychons geht ja fraglos auf sittliche Verhältnisse der Hofkreise! Wir müssen uns jedenfalls begnügen, die Möglichkeiten aufgezählt zu haben.

Daß der Künstler einen ganz offensichtlichen Angriff nicht vollführen durfte, ist klar. Dann öffnete er sich ja selbst die Tür zum Kerker, die er doch gerade durch eine versteckte Satire vermeiden wollte. Aber eben die Feinheit der Satire ist es, die uns das Verständnis so sehr erschwert.

UTAMARO IM KERKER.

Was die Einkerkerung für ihn bedeutete, können wir uns ungefähr nach den damaligen traurigen Gefängnisverhältnissen vorstellen. Wie lange sie gedauert hat, wissen wir nicht. Wohl höchstens ein Jahr, da nachher wieder ein datiertes Werk des Meisters genannt wird. Jetzt verstehen wir aber, weshalb eine Fortsetzung des «Jahrbuchs» durch ihn unmöglich war. Und wir verstehen auch seinen frühen Tod. Auch ein körperlich starker Mann mußte durch das Kerkerleben gebrochen werden, geschweige ein so überarbeiteter Maler wie Utamaro. Und es ergreift uns bei dem Gedanken seiner gefesselten Kraft ein ähnlich tiefes Weh, wie es aus Moritz Graf v. Strachwitz' «Der gefangene Admiral» tönt:

> Sie haben gemauert mich, den Delphin,
> In lichtes Felsgestein!

DER AUSKLANG.

Nur wenige Werke werden noch nach dieser Zeit genannt. Nach Goncourt ist das Triptychon Nr. 83 mit dem Datum 1805 versehen. Es stellt ein Boot mit den Glücksgöttern dar, das von Frauen gezogen wird, und dies Fahrzeug trägt als Gallionbild einen Phönixkopf, vielleicht wieder eine Anspielung auf den großen Phönix im Ōgi-Hause. Denn ganz ähnlich hat der Meister auf einem Surimono (Nr. 465) ein Boot zum Preise seiner Kunst benutzt, indem er seinen Namen darauf anbrachte. Als Verleger des Fū-ryū: ko takarabune betitelten Werkes hat Murataya signiert. Die Farben sind schön und kräftig. Der Gesichts-

ausdruck der Frauen wirkt nicht angenehm. Es liegt eine gewisse gleichgültige Müdigkeit und Gefühlskälte darin, etwas an Toyokunis I gleichzeitigen reifen Typus erinnernd. Schon die Frauen des «Jahreszeitenbuchs» hatten einen müden Augenausdruck. Die Signatur des Künstlers ist eigenartig und erinnert an eine Gruppe der Jahre des Tiefgangs (cf. pag. 116 f.). Statt des fude oder gwa hinter dem Namen steht nämlich: desome = «gab es zum erstenmal heraus». Dieselbe Signatur findet sich auf dem Triptychon Nr. 81, das gleichfalls ein Schiff, und zwar mit einem Drachenkopf, darstellt, auf dem eine Schar von Kurtisanen die Glücksgötter repräsentiert. Beide Werke gehören sicher in dieselbe Zeit, ebenso wohl auch das von Goncourt genannte, das beide Ideen vereinigt, nämlich ein Schiff mit dem Phönix und darauf Frauen als Glücksgötter darstellt (Nr. 82). Wie ist aber die Signatur zu erklären? Die Verbindung von de = «herausgehen lassen» und some = «anfangen, zum erstenmal tun» finde ich in den Wörterbüchern nicht. Sie ist auch nach japanischer Ansicht ungewöhnlich. Nun ist ja denkbar, daß sich damit der Meister die Urheberschaft des Gedankens sichern wollte. Aber so überraschend neu war der Gedanke gar nicht. Auf dem einen Schiffe werden die Glücksgötter selbst von Frauen gezogen. Das mag neu gewesen sein, aber gegen Utamaros fortwährende neue Erfindungen war es doch nichts Außerordentliches. Auf dem andern sind die Frauen die Glücksgötter selbst. Aber auch das war doch nach zahlreichen Serien, wo sie berühmte Dichter usw. repräsentieren, ja nach den Triptychen, wo sie einen Helden der Vergangenheit, sogar den Utamaro und Tsuruya selbst vorstellen (cf. pag. 111), durchaus nichts Originelles. Es hindert uns nichts, die Wortgruppe zu übersetzen: «Utamaro fängt wieder an zu publizieren», und dann bezöge sie sich auf die Zeit nach seiner Kerkerhaft.

Seine Kraft war erschöpft, sein Lebenswerk geschlossen. Sie hatten dem Phönix die Schwingen gelähmt, er konnte sich nicht wieder erholen!

Am dritten Tage des fünften Monats 1806 schloß er die Augen.[1] Sein Sterbehaus wird das Haus in der Bakuro-Straße gewesen sein,

[1] Nach Goncourt gibt die Quelle Ukiyo-ye ruikō fälschlich das Datum: 8. Tag, 12. Monat Kwansei 4, also: 1792! Ein Beweis, mit welcher Vorsicht man japanische Quellen aufnehmen muß! Gegen ihn und Barboutaus japanische Quellen nennt Hayashi als Todesjahr 1805, ebenso Gillot. Strange schließt sich Goncourt an. Seine Begründung (?) durch die pag. 71 f. wiedergegebene Notiz verstehe ich nicht. cf. ebenda zu einer eventuellen Reise des Meisters nach Nagasaki in seinem letzten Lebensjahre.

in das nach seinem Tode sein Mitschüler Koikawa Shunchō zog, der dann seine Witwe heiratete.

Man kann sagen, daß mit ihm die national-japanische Kunst des Meisterholzschnitts ihre Augen schloß. Was sie noch auf autochthonem Boden hervorgebracht hat, sind kränkelnde Schößlinge eines im Mark erstorbenen Stammes. Denn schon graute der Tag des Universalismus, die Zeit, in der sich der größte Maler Japans von nationalen Traditionen endgültig loszulösen begann, der Mann, dessen Kunst von dem Inselreich des fernen Ostens kühnen Schrittes in das Gebiet der Weltkunst vordrang, der Verderber und Vernichter nationalen Könnens: Katsushika Hokusai.

8. UTAMAROS PERSÖNLICHKEIT.

SELBSTPORTRÄTS. Wie sah Utamaro aus? Wir wissen das genauer als von allen andern seiner Kunstgenossen nach den vier sichern und drei wahrscheinlichen Selbstbildnissen.[1] Er war eher klein als mittelgroß, von kräftigen Gliedern, in jüngern Jahren etwas gedrungen und korpulent, in spätern Jahren schlank und «elegant» von Wuchs. Seine Augen hatten einen freundlichen Ausdruck, seine Nase hatte keinen «erhabenen Schwung», sondern war, wie er einmal selbst sagt (Nr. 370, pag. 113 f.) und wie es das Porträt auf dem letzten Bilde des «Jahrbuchs» beweist, nach innen gebogen, eingedrückt. Er kleidete sich gern in vornehmes Grau oder Schwarz mit weißen Perlhuhnpunkten. Denn es ist doch sicherlich charakteristisch, daß sich dies Muster auf zwei sichern Bildnissen findet, die mehr als sieben Jahre auseinander liegen. Sein Mon wird verschieden gegeben (vgl. die Anmerkung 1 genannten Nummern und pag. 69).

DER INNERE MENSCH. Über den innern Menschen Utamaro können wir nur aus seinen Werken und seinen eigenen gelegentlichen Notizen Schlüsse machen. Der Hauptzug seines Charakters scheint Vornehmheit gewesen zu sein. Der Verkehr mit hochgebildeten Frauen, wenn sie auch dem Yoshiwara angehörten, muß auf seine ganze Art Einfluß gehabt haben.

[1] Die vier als solche gekennzeichneten Selbstbildnisse finden wir auf Nr. 200 (vor 1790), Nr. 217 (ca. 1797), Nr. 229 und auf der letzten Szene des «Jahrbuchs» (1804, Nr. 43), mutmaßliche Selbstbildnisse Nr. 116 (Mitte der siebziger Jahre), Nr. 62 (1788), Nr. 70 (bald nach 1790).

Wie sein Pinsel als «elegant» gerühmt wird, wie er sein eigenes Antlitz «elegant» nennt (Nr. 217), so war er selbst Gentleman durch und durch. Alles Banale war ihm verhaßt; Mimenporträts malte er nicht, weil er die Gunstbuhlerei bei großen Massen für «ein ordinäres Verfahren» hielt. Er hat niemals Yeishis exklusive Gespreiztheit gehabt, aber die Luft des Hoflebens war doch so in seine eigene Lebensluft geweht, daß seine zahlreichen, auf höfische Vorgänge zielenden Werke eine ihm scheinbar alltägliche Sphäre zeigen. Die Liebe zu edler Pracht liegt in derselben Richtung.

Mit dieser Eigenschaft hängt seine galante Ritterlichkeit zusammen. In dezentester Weise versteht er es, der Tokugawa-Prinzessin durch das Poem des glücklichen Dichters von Ōsaka zu huldigen, und auf Wunsch irgendeiner seiner Lieblinge der «Grünen Häuser» zeichnet er sein Porträt. Er hat den Reizen edler und geringer Frauen einen Hymnus angestimmt wie wenige seiner Zeitgenossen. Daß er es aber auch verstand, sein eigenes Weib glücklich zu machen, beweist ihr köstlicher Brief an seinen Verleger (pag. 105 f.).

Mit seiner künstlerischen Ader hängt der Trieb des Grandseigneurs zum Verschwenden zusammen. Reichtümer hat er keine gesammelt. Stark ausgeprägt ist aber auch sein Selbstgefühl. Das liegt ja im Orientalen überhaupt. Bei ihm aber wirkt es niemals unangenehm, weil er nie zu viel sagt. Er fühlte sich auf der Höhe der Kunst, sein Name war berühmt; er vermied nicht nur nicht alle Parallelen mit den Malern seiner Zeit, er suchte sie sogar zu ziehen, wo es irgend möglich war. Aber seine große Kunst mußte ihm auch das Gefühl der Einsamkeit geben. Er schaute auf die andern herab wie ein Silberreiher vom Pinienstamm. Und sein Blick war scharf für Schwächen und Unzureichendes bei den andern. Er verstand sie zu geißeln, und sein Hang zu überlegener Satire, den wir bei so manchen Werken gefunden haben (z. B. pag. 100 f.), brachte ihn endlich ins Verderben. Zu laut auflachendem Hohne war er zu vornehm, aber seine Pfeile trafen um so sicherer.

Als Kehrseite dieses Zuges erscheint wieder eine große Zartheit, die der Welt gegenüber gern solche Waffen braucht. Kein Meister hat wie er das Leben der Kleinen und das Glück der Mütter zu schildern verstanden, und das deutet auf ein liebevolles und tiefes Gemüt. Es ist zugleich ein sympathisches Zeichen für den Kreis seiner Liebhaber, daß sie gerade diese Blätter immer wieder gern erwarben. Denn sonst hätte er das Thema nicht so überaus oft behandeln dürfen. Ja, es sind diejenigen Werke, die uns den Meister

menschlich am nächsten bringen. Und wieder gedenken wir des köstlichen Zuges des kleinen Uta, wie er die schillernden Tierlein des Gartens vorsichtig in die Hand nimmt, um sich an ihrem feinen Bau zu erfreuen, aber nicht, um sie nach Kinderart zu quälen.

Auch an Zügen harmlosen und freundlichen Humors ist er reich, ohne ihn jemals zu ausgelassener Lustigkeit zu steigern. Seine «Drolerien» atmen oft unendliche Komik, sie haben sogar leise Anklänge an das Burleske, das Hokusai bis zur höchsten Steigerung führte.

Die Götter des Volkes standen ihm nicht höher als seinen Zeitgenossen. In vielen seiner Glücksgötterkompositionen mischt sich der Zug beabsichtigter Komik hinein, aber nicht anders als etwa in Okumura Masanobus Werken. Gemeine Verspottung dieser drolligen Siebenheit haben erst spätere Holzschnittmeister zustande gebracht. Die Überlieferungen seiner Nation waren ihm heilig und lebendig. Das beweisen seine verschiedenen Rōnin-Werke, und die Kintoku-Geschichte hat er zur Schilderung reinsten Mutterglücks verklärt. Der Hang zum Grausigen, der so vielen seiner spätern Zeitgenossen eignet, ist ihm fremd. Wo gelegentlich unter seinen Werken etwas Gespenstisches auftaucht, mag es auf den Einfluß seines Lehrers Sekiyen zurückgehen, der ja in Darstellungen von Phantomen glänzte. Ihm aber war die Nacht nicht die Gebärerin der Schrecknisse, sondern der dunkle Schleier der Liebe. Und gerade die Szene des Utamakura, in der ihn Goncourt neben die schauerlichen Spukerzeugnisse des Hokusai stellt, ist, wie wir gezeigt haben, falsch interpretiert und enthält eher einen Scherz als etwas Dämonisches (pag. 68). Die Bäche des Blutes, die die Kunisada-Sippe in ihren Illustrationen von Schauerromanen zu so großer Verschwendung von Druckerschwärze veranlaßte, hat er perhorresziert.

Er perhorreszierte alles Gewaltsame! Die Bühnentragik war ihm durch die Mimen zu lächerlichem, hohlem Pathos verdorben worden, die Tragik des Lebens hat er in seinen Werken kaum gestreift. Seine eklektische, mikroskopierende, ja sezierende Künstlerart ließ ihn die feinste Form über den Inhalt stellen.

Liebgewinnen aber kann den durch und durch noblen Menschen nur, wer sich immer wieder in seine schier zahllosen Werke vertieft. Um so schöner, daß ihm nicht, wie vielen Großen der Erde, der Zaubermantel der Größe um die Beine herunterschlottert, wenn wir von dem Meister zum Menschen kommen!

9. UTAMAROS SCHÜLER, NACHAHMER UND FÄLSCHER.

DIE MARO-SIPPE. Daß eine Erscheinung wie Utamaro in der Kunstgeschichte nicht spurlos vorübergehen konnte, ist selbstverständlich. Aber noch besitzen wir keine eingehenden Studien über seine Schüler und Nachfolger, und was wir hier geben, ist nur ein allgemeines Resümee eigener Arbeiten, aber durchaus nichts Abschließendes. Das würde auch den Rahmen des Werkes bei weitem überschreiten.

Zuerst ist festzustellen, daß er gleich andern Großen und Originellen wohl eine ganze Reihe von Schülern, Nachtretern und Nachbetern gehabt hat, aber keinen wirklichen Nachfolger und Fortsetzer seines Werkes. Koikawa Shunchō, sein Nachfolger in der Ehe, der seinen Nachlaß herausgab und sich selbst Utamaro II nannte, war es jedenfalls nicht.[1]

Als direkte Schüler seines Ateliers werden sich alle die dokumentieren, welche das Maro seines Namens in ihren Namen führen. Als die frühesten werden Michimaro[2] und Yukimaro genannt, die an den Schwarzdrucken von 1785 an mitgearbeitet haben sollen, und zwar speziell an den Ki-byōshi. Diese Notiz Goncourts ist insofern recht wenig wertvoll, als weder er irgendein Buch von 1785 anführt, noch wir selbst ein datiertes Werk dieses Jahres finden konnten. Ja, bei den datierten Kibyōshi klafft von 1784 an eine Lücke von fünf Jahren, und das erste nachweisbare größere Schwarzdruckbuch stammt erst von 1787. Von Michimaro habe ich sonst nichts erfahren können. Ein Yukimaro wird von den japanischen Quellen bei Barboutau als Schüler des Toyoharu I erwähnt, was die Schülerschaft bei Utamaro ja keineswegs ausschlösse; er soll, nachdem er aufgehört zu malen, ein Schriftsteller von großem Rufe geworden sein. Dieselben Quellen unterscheiden einen zweiten Yukimaro als Schüler des Tanimoto Tsukimaro.[3] Aus dem «Jahrbuch» ist uns die Trias Kikumaro I,

[1] Was wir über ihn erfahren haben, ist pag. 48 ff. zusammengestellt.

[2] Goncourt: Mitimara, also wohl Michi zu lesen.

[3] Nach Strange pag. 43 war Yukimaro bei des Meisters Tode noch ganz jung, sicher eine Verwechslung mit Yukimaro II, da er dann nicht schon 1785, also 21 Jahre vorher, tätig gewesen sein kann. Ein Buch des ältern Yukimaro von 1788 wird Katalog Hayashi Nr. 1674 genannt.

Hidemaro und Takemaro bekannt geworden. Über Kikumaro I, Kikumaro II und Tsukimaro haben wir bereits pag. 132 Anm. 1 das vorhandene biographische Material mitgeteilt. Was mir von dem mutmaßlichen ersten Kikumaro bekannt geworden ist, zeigt wohl Utamaros Schule, aber nicht seine Originalität. Er hat Kurtisanenporträts dargestellt wie sein Meister — das bei Strange zu pag. 44 abgebildete verrät deutlich die Einflüsse der Toyokuni-Schule —, das Thema «Mutter und Kind» ist z. B. in Sammlung Succo vertreten. Das Blatt, signiert Tsukimaro, hat aber grelle Farben und etwas karikierte, verrenkte Formen. Der Typ der jungen Mutter geht ganz auf Utamaro zurück. Auch Hayashi führt sub Nr. 937 ein Blatt mit Mutter und kleiner Tochter an. Ein Flußbild in Utamaros Art ist von ihm sub Nr. 936 abgebildet. Besonders des Lehrers Drolerien haben in ihm einen geschickten Nachahmer gefunden, wie einige Blätter der Sammlung Jaekel beweisen. Ein Fischmarkt (Triptychon) in Sammlung Succo zeigt ein Akkommodieren der Volkstypen des Utamaro an Hokusais Art. Ich glaube seine Hand auch im Michi-yuki koi no futosao (Nr. 72) erkannt zu haben, ebenso hat er, falls er mit diesem Tsukimaro identisch ist, an dem großen Surimono Nr. 454 mitgearbeitet. Aber gerade die Notiz, daß bei demselben Werke auch Kunisada, der Schüler des Toyokuni I, tätig war (cf. pag. 47), macht das Ganze etwas verdächtig. Denn Kunisada war bei Utamaros Tode erst 19 Jahre alt. Sollte er, von dem die japanischen Quellen erzählen, daß er ganz jung und ohne Lehrer Schauspielerporträts gezeichnet habe und erst etwa 1805 in Toyokunis Atelier gegangen sei, schon vorher bei Utamaro tätig gewesen sein? Die Tsukimaro-Frage ist, wie schon gezeigt, recht dunkel. Vielleicht ist Kitagawa Tsukimaro (z. B. Hayashi, Nr. 938) gleich Kikumaro und Tanimoto Tsukimaro ein zweiter Utamaro-Schüler. Als Schüler des Kitagawa Kikumaro nennt Barboutau einen Yoshimaro, von dem mir sonst nichts bekannt geworden ist, einen andern Yoshimaro pag. 22, Anm. 2 als Schüler wieder des Toyoharu I, der sich anfangs Ogawa, dann Utagawa, später Kitao Shigemasa nannte, aber nicht mit Kitao Shigemasa I (oder auch II?) zu verwechseln ist. Dieser ältere Yoshimaro wird, ähnlich wie Yukimaro I, mit Utamaro in Zusammenhang zu bringen sein.

Der zweite Mitarbeiter am «Jahrbuch» war Hidemaro, von dessen Leben sonst nichts berichtet wird, als daß er zur Zeit dieser Mitarbeiterschaft noch jung gewesen ist. Er nennt sich auf einem Blatte mit zwei Wäscherinnen selbst «Schüler des Utamaro» als Empfehlung für seinen Namen (Hayashi, Nr. 939). Barboutau erwähnt

TAFEL 16.



Aus Nr. 415. Sammlung Jaekel.

Seirō niwaka jo geisha no bu.
(Typen von Geishas am Niwaka-Feste der „Grünen Häuser“.)

Aus den Silbergrundserien.



wieder einen Hidemaro als Toyoharu-Schüler, was ganz gut zu unserm Meister passen würde. Denn Toyoharu hat den Utamaro um acht oder neun Jahre überlebt. Zahlreiche Werke Hidemaros zeigen ganz die Manier der Utamaro-Schule. Ein schönes Blatt mit Mutter und Kind (Sammlung Succo) aus der Serie Fūzoku roku Tamagawa sieht der Art des Lehrers fast ebenbürtig aus; ein Festzug von Geishas (Vordruck mit Originalangaben des Meisters für die rot zu färbenden Teile, Sammlung Kurth) zeigt deutliche Reminiszenzen an das «Jahrbuch», ein Blatt aus einer Zwölfmonatserie mit Kurtisanenporträts (ebenda) mutet wie ein Nachklang der eleganten Formen des Utamaro an. Er liebt lange, lilienschlanke Gestalten, die reich an Grazie sind. Die Augen seiner Damen stehen bisweilen zu dicht aneinander. Die drei Teile seiner Signatur sind oft in großen Spatien voneinander entfernt. Mir ist er ein sympathischerer Zeichner als Kikumaro I, obgleich ich auch recht schwache Blätter von seiner Hand gesehen habe.

Der dritte im Bunde, Takemaro, ist sonst ganz unbekannt. Wieweit der damals noch ganz junge Maler am «Jahrbuch» mitgearbeitet hat, haben wir pag. 134 zu zeigen versucht.

Von einem Toyomaro zitiert Katalog Hayashi Nr. 1675 ein 1798 in Yedo erschienenes Buch.

Den Shikimaro nennt v. Seidlitz den einzigen wirklichen Fortsetzer seines Lehrers, der aber nicht so fein in der Färbung sei, und bucht als ein Werk von ihm: «Zensei tagu no kurabe (?)» = «Versammlung von Frauen in der Blüte der Schönheit». Mir ist eine Dreiblattfolge von ihm bekannt (Sammlung Hayashi Nr. 944, Sammlung Kurth), auf jedem Blatte eine Oiran im Promenadenkostüm darstellend. Die Ausstattung ist luxuriös, die Farbenpracht überladen, das schwarze Kleid einer Kurtisane des Ōgi-Hauses mit rosigen Päonien wirkt fast grell, auch Blindpressung ist nicht gespart. Aber die Figuren sind total verzeichnet, das Lächeln der um die Augen leicht geröteten Gesichter ist blöde, und der Schildpattschmuck zeigt die häßlichen schwarzen Flecke und das Haar die grauen Lichtstreifen der Kunisada-Richtung. Gerade diese Serie läßt den großen Abstand zum Meister innewerden.

Isomaro wird bei Hayashi ein Schüler des Utamaro genannt, der von ihm sub Nr. 945 ein Blatt mit Matsuri-(Fest-)Tänzern anführt. Biographische Daten gibt er nicht.

Von dem Utamaro-Schüler Minemaro sagt der Katalog der «Exposition des gravures jap.» (Paris 1890), daß er 1810 gewirkt habe,

und bucht von ihm sub Nr. 449 ein Blatt: Junge Dame mit Diener, der eine Laterne und einen schwarzen Koffer (Koto-Kasten?) trägt. (Also ähnliche Darstellung wie das Blatt von Shikō bei Strange zu pag. 60, das Sammlung Succo besitzt.)

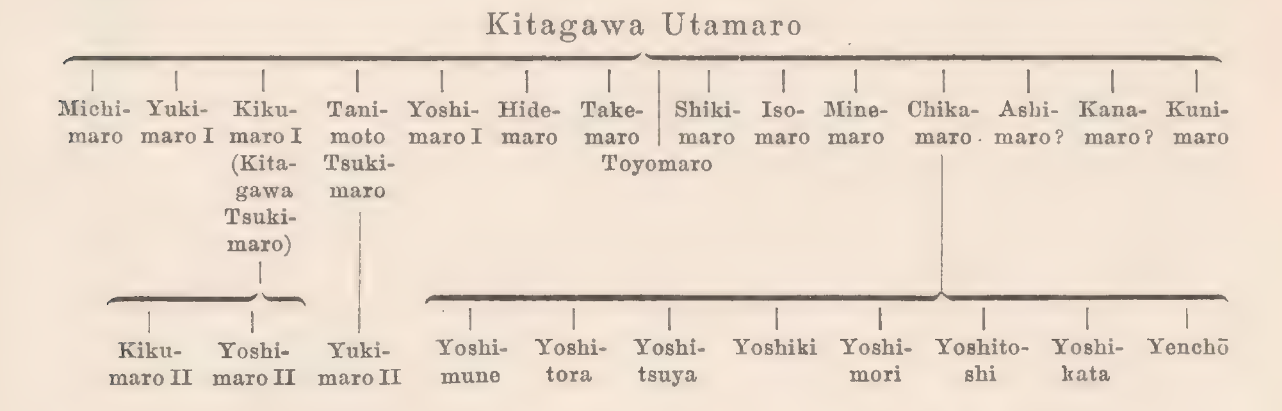
Strange bringt in seinem Signaturenverzeichnis, ohne sie im Texte zu erwähnen, die Namen eines Ashimaro und Kanamaro. Der erste weist vielleicht auf die Ōsaka-Schule, die sich vielfach aus Meisterschülern von Yedo rekrutierte. Von Kunimaro sagt er auf pag. 54, daß er einer zweiten Gruppe von Toyokuni-Schülern angehöre, während ihn Barboutau aus Kunisadas Schule herleitet. Der Name weist auch auf Utamaro.

Etwas bekannter ist uns Chikamaro, den Strange zwischen Kikumaro und Hidemaro namhaft macht. Später wurde er, gleichfalls nach Strange, wahrscheinlich neben Kuniyoshi, das Haupt einer Landschaftsschule mit den Kuniyoshi-Schülern Yoshitora, Yoshitoshi und Yoshitsuya zusammen. Sie schufen in der Art des «Hiroshige II» mit grellen, glänzenden, oft glücklich wirkenden Farben. Vielleicht hat Strange diese Notizen aus einer Quelle geschöpft, die das große Landschaftswerk Tō-kai-dō meisho fūkei (Sammlungen Kurth, Succo, Schwarze) gekannt und daraus Kombinationen gemacht hat. Die Farbenschilderung paßt genau dazu! Ferner findet sich auf dem Titelblatt das Verzeichnis der Mitarbeiter unter dem Titel gwakō = «Maler»; in der Mitte dieser Liste steht, von den andern Namen unterschieden, rechts Ichiryūsai Hiroshige (übrigens Signatur des ersten Hiroshige. Nach v. Seidlitz' gewichtiger Autorität, der gegen Stranges Ansicht schreibt, gab es überhaupt nur einen Hiroshige), links Kyōsai Chikamaro. Rechts von Hiroshiges Namen sind sechs Meister genannt, Toyokuni (II, Kunisada), Sadahide, Kunisada (II), Kunitsuna, Kunichika[1] und Kunikatsu (?), links von Chikamaro acht Meister: Yoshimune, Yoshitora (cf. pag. 43), Yoshitsuya, Yoshiki, Yoshimori, Yoshitoshi, Yoshikata und Yenchō. Wir sehen also, daß hier unter den von Chikamaro abhängigen Meistern tatsächlich die drei von Strange genannten verzeichnet sind. Trotz wirklich auffallenden Farben ist Chikamaro nach den verschiedenen Blättern in diesem Werke doch ein sehr ernst zu nehmender, tüchtiger Meister. Interessant durch das pag. 42 f. angeführte Sujet ist das Bild mit der Fata Morgana, prachtvoll eine Abendstimmung, bei der sich die Konturenmassen eines schwarzen

[1] Von Strange im Signaturenverzeichnis aufgeführt, 18 Zeilen später dieselbe Signatur mit der Lesung Kuninori!!

Felsens mit Föhren im weißen Nebel auflösen, während aus dem verglimmenden Abendpurpur der Fuji aufragt wie ein weißblaues Phänomen, schön auch die Silbertönung einer Mondlandschaft. Ähnlich Kikumaro I hat Chikamaro in seinen Typen etwas den Drolerien Utamaros Verwandtes.

Damit schließt die Gruppe der bisher bekannten direkten Utamaro-Schüler, und es würde sich etwa folgender Stammbaum ergeben:



DIE NACHAHMER.

Zu dieser stattlichen Zahl der Schüler tritt nun die Reihe derer, die durch Utamaros Art beeinflußt sind. Es hat sich seinem Einfluß ja überhaupt so leicht kein Meister entziehen können, und so finden wir bei Utagawa Toyokuni I, Shunyei, Nagayoshi (Shikō) und Kikugawa Yeizan deutliche Spuren seines Stiles, besonders bei dem letztgenannten. Aber es gibt auch eine ganze Kette von Holzschnittzeichnern, die als direkte Schüler noch enger zu Utamaro zu gehören scheinen. In erster Linie nenne ich Bunrō, von dem ich ganz Vortreffliches gesehen habe. Hayashi bildet sub Nr. 946 ein Blatt mit den Brustbildern eines jungen Liebespaars ab, das zwei edel geformte Falken hält (Sammlung Kurth). Der Typ des Mädchens mahnt ganz an Utamaro. Ebenso der wunderschöne Kurtisanenkopf auf einem Blatte der Sammlung Succo, das derselben Reihe angehört. Der Verleger ist Yesakiya. Aus der Kinderserie Osana asobi shichi Komachi (Verlegerzeichen Fuji) besitzt Sammlung Kurth ein Blatt mit drei spielenden Knaben in archaisierenden Typen. Ihr Spielzeug sind Blumen, ein Pilz, ein kleiner Eimer, Turm, Schirm und ein Kranich en miniature mit einer Nadel, durch die er in dem Erdboden befestigt werden soll. Ganz ähnlich diesem Meister hat einem schönen Nagaye (Sammlung Kurth) zufolge der pag. 48 erwähnte Sekijō geschaffen. Ebenda ist von Hōkokujin Fuyō mit seinen sinisierenden Karikaturen die Rede gewesen. Prächtige Utamaro-Typen tragen verschiedene

Langbilder des Meisters Banki (Hayashi, Nr. 951, ein anderes Sammlung Kurth). Chikanobu (Mutter, Tochter und Kind bei Hayashi, Nr. 955), Shintoku (ibid., Nr. 956) und Shunkiōsai (schöne, reichgekleidete Dame, sitzend, mit Buch, ibid., Nr. 947) zeigen gleichfalls starken Einfluß des Meisters. Von Hyakusai Hisanobu, den er zur Utamaro-Schule rechnet, bucht Hayashi sub Nr. 954 ein junges Weib, das Blumen ordnet. Sammlung Kurth besitzt von ihm ein Langbild, das das Gefecht zwischen Benkei (pag. 104, Anm. 1) und Ushiwaka Yoshitsune auf der Shijo-Brücke in Kyōtō (cf. C. Netto und G. Wagener, Japanischer Humor, pag. 74) darstellt und in den Typen des grimmen Riesen und des zwergenhaften Knaben, der auf einen Brückenpfeiler gesprungen ist, stark an Utamaros Drolerien erinnert; ferner eine Handzeichnung des Meisters in leichten Aquarelltönen, die eine Dame in archaischem Typ darstellt. Von dem nicht häufigen Meister Tamagawa Shūchō behaupten Hayashi und Gillot, die seinen Vornamen nicht kennen, daß er im Stile des Yeishi gearbeitet habe oder dessen resp. Bunchōs Schüler gewesen ist. Nach den Werken, die ich von ihm gesehen habe, gehört er aber ganz in Utamaros Richtung. Ich nenne eine Vierblattfolge der Jahreszeiten, die bei Yesakiya erschienen ist, auf kleinem Format mit dem Thema Mutter und Kind, etwas großköpfige Gestalten mit echten Utamaro-Typen (Sammlungen Kurth, Succo. Sicher gehört auch das von Gillot sub Nr. 810 gebuchte Winterbildchen dazu); junge Frau, die ihrem Kinde die Brust gibt (Hayashi, Nr. 1003); junges Weib, das vor einem Bottich kniet und sich die Schulter wäscht, ein sehr schöner Typ (Verleger Yesakiya; ibid., Nr. 1004); drei Blätter Stadtbilder (ibid., Nr. 1005). Soraku wird von Hayashi als Yeishi-Schüler vermutet. Richtiger schließt ihn Strange pag. 84 — obgleich in einem ganz andern Kapitel! — an Utamaro an. Er wird auch als Dichter von Kyōka genannt. Sowohl das Bild bei Hayashi (Nr. 999) als auch das bei Strange zeigen einen Typus, der sich am besten den Utamaro-Typen von 1790 angliedern läßt. Endlich sei hier ein nicht oft vertretener Meister angeführt, den Strange pag. 84 und im Namensregister Ryōkōku, sonderbarerweise aber auf der dazugehörigen Abbildung und im Illustrationsregister Ryokuko und noch sonderbarererweise — nämlich richtig! — im Signaturenregister Ryūkoku nennt. Er sagt von ihm pag. 84, daß das reproduzierte Bild zu einer Serie von Frauenbeschäftigungen gehöre, «aus der möglicherweise andere (Blätter) noch neue Signaturen enthalten, die über den Künstler Aufschluß geben könnten. Der Stil ist der der frühen Schüler des Toyokuni,

der viereckige Stempel ist ein nicht identifiziertes Verlegermonogramm usw. Man ist in Versuchung geraten, diesen Druck für das Werk eines Dilettanten (the work of an amateur) zu halten, aber der vorhin genannte Stempel (die Verkaufsmarke) zeigt auf alle Fälle, daß es zum Verkauf auf gewöhnlichem Wege bestimmt war». Von dieser Ausführung ist mir das meiste unklar. Ich kenne keine Serie, die auf verschiedenen Blättern die verschiedensten Signaturen ein und desselben Meisters enthielte. Warum soll es gerade diese tun? Ferner: Der Stil erinnert keineswegs an die frühe Toyokuni-Schule; und endlich: Warum soll man das Blatt für ein Amateurwerk halten? Meint Strange vielleicht einen Abzug für Liebhaber? Zum mindesten hätte er uns doch den Grund dafür angeben müssen! Hayashi hat ganz recht, wenn er sagt, daß Ryūkoku frappant durch Utamaro beeinflußt sei. Daten gibt er über ihn nicht. Er bringt folgende Werke von ihm: Nagaye: junge Frau, der eine Dienerin einen Promenadenmantel umlegt (Nr. 948); Nagaye: ein Mann, der sein Mahl einnehmen will, sieht, wie sich in dem aus seinem Kohlenbecken hervorquellenden Rauche die Figur einer Kurtisane entwickelt (Nr. 949); drei Blätter: Adler, Singvogel, Pferde (Nr. 950). Auf dem zweitgenannten Werke befindet sich ein Rundstempel mit den Zeichen Shikitei, vielleicht einem Nebennamen des Meisters. Das bei Strange abgebildete Blatt zeigt einen vornehmen Stil und großen Reichtum in den Gewandmustern. Sammlung Kurth besitzt ein surimonoartiges Blatt in Hochformat mit zwei Damen — deren eine kniet und ein Hängebild mit einer Berglandschaft aufrollt —, das von geradezu unerhörter Farbenpracht ist. Silberstaub, blanker Silberdruck, grauer Silberdruck, Golddruck, reiche Blindpressung treten zu den Farben Bronzegrün, Dunkelbraunrot, Hellbraunrot, Blaßlachsrot, Blaßgelb und zartestem Lichtblau, und zwar sind alle Farben in so kleinen Flächen gedruckt, daß man ein Mosaikbild zu sehen glaubt (cf. pag. 87).

Alle diese genannten Meister sind eingehender Studien noch sehr bedürftig, da unter ihren bisher nur in geringer Zahl bekannten Werken auch wirklich Bedeutendes ist. Daß sich ihre Erzeugnisse mehr und mehr verloren haben, daran ist sicher die emporstrebende Schule des Toyokuni schuld, die das Interesse der Zeitgenossen nach Utamaros Tode in Anspruch nahm, obschon der Eklektiker Toyokuni keineswegs imstande war, die sterbende Kunst wieder ins Leben zu rufen.

UTAMARO II.

Für die aber, die sich von Utamaros Art nicht so leicht trennen konnten, schuf eine Winkelindustrie, die schon zu des Meisters Lebzeiten begonnen und ihn

schwer geärgert hat (cf. besonders Nr. 402, pag. 115 f.), gefälschte Drucke mit dem Signum des Utamaro, die, nach ihrem häufigen Vorkommen noch in unsern Tagen zu urteilen, sehr zahlreich gewesen sein müssen. Allerdings ist die ganze Frage durchaus nicht leicht zu lösen. Zunächst müssen von den wirklichen Fälschungen diejenigen Holzschnitte des Koikawa Shunchō ausgenommen werden, die den Nachlaß des Utamaro unter seinem Namen publizierten. Sodann diejenigen, die von Shunchō selbst herrühren, aber den von ihm nach damaliger Anschauung mit vollstem Rechte angenommenen Namen Utamaro tragen. Da beide Arten (oder nur die letzte? cf. Strange, pag. 44) angeblich in den Jahren 1808—1820 herausgegeben wurden, nach welcher Zeit Shunchō Kitagawa Tetsugōrō signiert haben soll (Quelle C), so würden sie eine ganz beträchtliche Anzahl repräsentieren müssen! Nun habe ich trotz heißem Bemühen niemals ein Blatt erhalten können, das «Utamaro II» oder «Tetsugōrō» signiert wäre, ebensowenig in den zahlreichen Katalogen eins gefunden. Und doch wäre das Studium gerade solcher Blätter unerläßlich, um über Shunchōs Kunst sichere Aufschlüsse zu erhalten, ehe man überhaupt an die Frage herantreten darf, was seine eigenen und was Utamaros von ihm publizierte Ideen sein können. Nun würde man ja einen gewissen Anhaltepunkt an den frühern Drucken dieses Meisters vor Utamaros Tode gewinnen können, die «Koikawa» oder «Koiishikawate Shunchō» signiert (pag. 49) sind. Aber ich finde solche in den Sammlungen, die mir zu Gebote stehen, mit zwei Ausnahmen nicht vertreten, wie ihn auch die Kataloge fast nur erwähnen, ohne Werke von ihm anzuführen. Und Goncourts Urteil (cf. pag. 50) nützt in seiner Allgemeinheit recht wenig, da wir eben die Werke nicht kennen, durch die es hervorgerufen ist. Zu den Blättern, die wir ihm außer dem pag. 49 zitierten der Sammlung Kurth zuweisen zu müssen glauben, gehören zwei Bilder der Sammlung Succo. Das eine, Utamaro signierte, stellt das junge Liebespaar Osome und Hisamatsu als Ganzfiguren beim Ballspiel dar. Sein blaßgelber Grund ist mit Mika bedeckt. Dies Werk ist so schön, daß es von einem gemeinen Fälscher kaum stammen kann. Deren Mache werden wir noch kennen lernen! Es erinnert ganz an Utamaros Art, nur die Typen sind etwas fremdartig, und die Signatur ist es noch mehr. Hier könnten wir es also mit einem später herausgegebenen Werke des verstorbenen Meisters zu tun haben. Das zweite Blatt ist das Anfangsblatt eines (erotischen?) Albums, einen Jüngling und zwei Damen beim Sake darstellend. Die Typen sind schön und eigenartig, die Farben in der Trias Blau-

Rot-Sammetschwarz mit Zwischentönen ganz außergewöhnlich, die Zeichnung ist sehr fein, die Anwendung der Blindpressung verrät sorgfältige Herstellung. In der Ecke dieses Bildes steht nun ein Wandschirm mit einem Reiher in Reliefpressung und dem Namen Utamaro ohne fude und gwa. Von diesem Gemälde werden wir noch zu sprechen haben. Die Eigentümlichkeiten des Blattes erklären sich dann ausreichend, wenn man es für ein eigenes unsigniertes Werk des Shunchō hält, der in dem Wandschirm zugleich ein Gemälde des Utamaro reproduzieren wollte. Aber zu einem abschließenden Urteil genügen diese Trümmer nicht im entferntesten. Man wird höchstens schließen dürfen, daß wirklich tüchtige Arbeiten, deren stilistische Merkmale eine Zuweisung zu Utamaro unmöglich machen, und deren Signatur seiner Art zu signieren nicht entspricht, mit Fälscherprodukten nichts zu tun haben, sondern aus Shunchōs Atelier stammen werden. Seine Gattin, die ihren ersten Mann so gut verstanden hat, wird wohl auch über ihrer Herstellung zu Ehren des Toten gewaltet haben. Vielleicht gehört derselben Art auch das pag. 109 f. beschriebene Blatt mit den Awabi-Taucherinnen an.

DIE FÄLSCHER.

Von dieser ganzen Gruppe sind nun die wirklichen Fälschungen zu sondern. Strange notiert pag. 44f. unter besonderer Angabe, daß er diese «beunruhigende Belehrung einer japanischen Quelle» verdanke, «daß auf der Höhe von Utamaros Lokalpopularität sowohl Toyokuni I als auch Shunsen in wohltätiger Weise (charitably) ihr Bestes getan haben, um die Nachfragen des Publikums zu befriedigen, indem sie Darstellungen und Signatur des fremden Meisters kopierten. Diese Drucke wurden von einem Fächermacher Namens Hori-ichō publiziert und erschienen gegen 1807». Diese Notiz wird mit ganz besonderer Vorsicht aufzunehmen sein, da sie, wie manche Notizen Stranges, höchst unklar ist. Was bedeutet: «at the height of Utamaro's local popularity»? Doch wohl: zu Lebzeiten des Meisters! Dann hätten also die beiden genannten Künstler, um die große Nachfrage zu decken, seine Werke und seinen Namen kopiert. Geschah dies mit seiner Bewilligung? Oder ist «charitably» ironisch gemeint? Wenn aber die Nachfrage befriedigt werden sollte, so mußten diese Kopien doch schon damals vervielfältigt und veröffentlicht werden. Wie reimt sich das aber zu der Publikation durch Hori-ichō um 1807? Oder glaubt Strange, daß Utamaros Popularität ihren Gipfel erst ein Jahr nach seinem Tode erreicht habe? Das widerspricht doch den Tatsachen! Übrigens halte ich eine offenbare Fälschung durch Toyokuni I für gänzlich

ausgeschlossen. Es würde allem, was wir über seinen Charakter wissen, völlig ins Gesicht schlagen. Außerdem war gerade er in dieser Zeit selbst berühmt genug, um solche Anleihen nicht nötig zu haben. Wenn die ganze Notiz überhaupt auf eine historische Tatsache zurückgeht, so wird man annehmen dürfen, daß die ungenannte «japanische Quelle» die so sehr beliebte und verhängnisvolle Verwechslung zwischen Toyokuni I und II (Kunisada) gemacht hat, und ich kenne in der Tat eine Reihe von Fälschungen mit Utamaros Namen, die ausgeprägt jene unangenehmen Kunisada-Typen zeigt.

Wir haben am Schlusse des zweiten Teiles dieses Buches versucht, eine Anzahl sicherer Fälschungen zusammenzustellen, die beliebig vermehrt werden könnte (Anhang II). Die Verlegerangaben sind größtenteils fingiert oder fehlen ganz. Die Technik ist meist roh, oft direkt gemein. Die Signaturen verraten sofort die Nachahmung. Bei Vergrößerung des Materials werden sich bestimmte Persönlichkeiten der Fälscher ausscheiden lassen, so einer, der abscheulich rote Wolkenstreifen liebt, ein anderer, der in Kunisadas, ein dritter, der in Yeizans Manier arbeitet. Diese beiden letzten sind nicht die schlechtesten.

Wir dürfen diesen unangenehmen Abschnitt nicht verlassen, ohne auf eine recht fatale Schwierigkeit aufmerksam gemacht zu haben. Eine ganze Reihe der Tier- und Pflanzenblätter in kleinem Format und wenig Tönen, die wir Utamaros Anfängen zugewiesen haben (cf. pag. 38 f.), zeigen in der etwas unbeholfenen kleinen Signatur, besonders der kurzen Längshasta des Maro große Ähnlichkeit mit der Signatur einer Gruppe, die wir für späte Fälschungen halten. Es war den Signaturen des Meisters in seinen frühern Jahren das oft genannte «Viereckige» eigen, das diese Zeichnungen nicht an allen Stellen der Signatur besitzen. Was uns trotzdem bewogen hat, die ganze Reihe seinen Anfängen zuzuweisen, ist folgendes: Man gibt neuerdings allgemein zu, daß junge Anfänger mit einer bescheidenen Anzahl von Farbenplatten gearbeitet haben, weil aus sehr naheliegenden Gründen die Verleger sich dabei kaum in große Unkosten gestürzt haben werden. Bei einer ganzen Reihe von Meistern soll es direkt nachweisbar sein. Nun finde ich aber mit Utamaros Signatur nur diese Serien, die man seinen Anfängen zuweisen könnte. Andere — und es sind nur sehr wenige! —, die mit einer geringen Plattenzahl gedruckt worden sind, vielleicht als massenhaft zu vertreibende Volksdrucke, deuten mit Sicherheit auf bedeutend spätere Zeit (z. B. Nr. 471, pag. 97). Wir haben sogar eine ganze

TAFEL 17.



Aus Nr. 339. *a* Sammlung Rex.

Das Mädchen vor dem Spiegel.



Aus Nr. 348. *b* Sammlung Succo.

Damenporträt.



Anzahl gefunden, die noch deutlich vom Malerstil beeinflußt sind. Jedes Bedenken aber schwand, als ich die Blätter Nr. 483 und 484 [Abb. Tafel 2] mit den beiden Rehen und Hasen zu sehen bekam. Wer in aller Welt wäre so einfältig gewesen, sich diese unbedeutenden, in jedem Zuge den tastenden Schüler verratenden Bildchen nach des Meisters Glanzzeit als echte Utamaros aufschwatzen zu lassen! Man wollte farbenbunte Blätter oder Szenen aus dem Frauenleben oder Frauenköpfe sehen, und die Fälscher haben dieser Forderung auch genügend Rechnung getragen. Aber der Verkauf dieser Bildchen nach des Meisters Tode oder in seiner Höhezeit hätte einen Winkelverleger gewiß nicht reich gemacht! Sie lassen sich nur erklären, wenn sie wirklich echte Schülerzeitwerke sind. Dazu kommt, daß derartige Blätter keineswegs häufig sind, und Repliken habe ich nur von zwei Pflanzenserien gesehen, die diese Signatur führen. Ferner: Verschiedene dieser Blätter haben gegenüber den Fälschungen Vierecke in der Signatur, wenn auch in sehr verschiedener Anordnung; z. B. Nr. 483: ganz kleines Viereck, Dreieck, Viereck, Dreieck; Nr. 484: Dreieck, Dreieck, Viereck, Dreieck, genau so Nr. 514; Nr. 501: ganz kleines Viereck, Dreieck, Dreieck, Dreieck; bei Serie 512 schwankt das Verhältnis fast auf jedem Blatte. Ein direkter Beweis der Echtheit aber scheint mir in folgender Beobachtung zu liegen: Das Bild mit den beiden Wachteln Nr. 494 ist sicher ein Vertreter der Gruppe. Nun entspricht aber seine Signatur (Viereck-Dreieck-Dreieck-Viereck, kurze Querhasta des Maro usw.) ganz genau der Signatur der Toyoakira-, also zweifellos echten Serie Nr. 493, nur daß sie etwas weniger sorgfältig gezogen ist. Ja, die Signaturen beider Blätter bilden deutliche Übergangsstadien der ganz sauber gezeichneten klassischen Signatur der ersten Werke zu der nachlässig-krausen Form. Wahrscheinlich hat der junge Meister die Korrektheit seines Namenszugs nach der Schönheit und Kostbarkeit der Werke gerichtet. Wie spätere Fälscher darauf kamen, gerade diese Form nachzuahmen, weiß ich nicht.





II. UTAMAROS WERK.



EINTEILUNG. Von den verschiedenen Gesichtspunkten, nach denen des Utamaro Holzschnittwerke eingeteilt werden können, scheinen die nächstliegenden der historische, der nach den Formaten und der inhaltliche zu sein. Die Anwendung des ersten ist unmöglich. Abgesehen davon, daß es für den Leser sehr schwer sein würde, nach einem derartig geordneten Verzeichnis bestimmte Blätter aufzufinden, ist eine genaue Datierung der einzelnen Werke nur in verhältnismäßig wenig Fällen möglich. Eine Gruppierung nur nach den Formaten würde die Auffindbarkeit nicht viel leichter machen, da die Kategorien bald erschöpft wären; außerdem wäre sie recht äußerlich. Nach dem Inhalt aber allein zu arrangieren verbieten schon solche Werke, die vielseitig gehalten sind, z. B. die Schwarzdruckbücher. Die vorliegend gewählte Einteilung versucht, allen drei Prinzipien gerecht zu werden. Unter großen sachlichen Überschriften gibt sie zunächst die allgemeinsten Formate, danach in Unterabteilungen eine Ordnung nach dem Inhalt und in dieser wieder eine möglichst historische Folge. Sie bezweckt lediglich leichtes Auffinden gesuchter Werke. Natürlich sind die Grenzen in vielen Gebieten fluktuierend, aber man wird diesen Nachteil weniger hoch anrechnen, wenn andererseits eine gewisse Übersichtlichkeit garantiert ist. Die Register mögen das übrige tun. Höchst reizvoll wäre eine Gruppierung nach rein technischen Gesichtspunkten, weil dadurch für die historische Entwicklung viel gewonnen würde, wenn sie nicht allzu einseitig wäre.

Daß wir die einzelnen Werke numeriert haben, bedarf kaum einer Entschuldigung. Es ist der erste Versuch, aber er war selbstverständlich. Nur so ist es möglich, den großen Stoff — besonders im dritten Teile — leicht zu behandeln, ohne fortwährend beschreibend wiederholen zu müssen. Ich bin nicht so kühn, um Anerkennung dieser Numerierung bei später — vielleicht sub a, b, c usw. — einzuordnenden Werken zu bitten, obgleich solche Festsetzung viel für sich hätte. Denn allzuviel dürfte von Utamaros Lebenswerk nicht

fehlen. Gegen Goncourts etwa 285 aufgezählte Werke zählen wir 530! Aber der Hauptzweck der fortlaufenden Numerierung war ganz gewiß die leichte Behandlung des aufgehäuften Stoffes in Zitaten von Einzelheiten.

Wir haben zusammengetragen, was immer erreichbar war, und überall die Sammlungen zitiert, in denen wir seinerzeit das betreffende Werk gesehen haben. Es sind vorwiegend Berliner und durch Kataloge bekannt gegebene Pariser Sammlungen. Das Ideal wäre, wenn alle Blätter einzeln so beschrieben vorlägen, wie wir es bei den durch Autopsie bekannt gewordenen nach besten Kräften versucht haben. Allein das würde eine so erhebliche Vergrößerung des Ganzen bedeuten, daß aus einem Buche eine Bibliothek werden würde. Denn es handelt sich nicht um Hunderte, sondern um Tausende von Blättern. Uns muß genügen, die Wege gewiesen zu haben, auf denen man vielleicht weiter gehen kann.

Auch daß hier zum erstenmal die japanischen Titel, soweit sie erreichbar waren, gebucht worden sind, dürfte den Sammlern nicht unangenehm sein. Ein japanisches Register im Anhang des Buches ermöglicht auch hier die Feststellung einzelner Drucke. Bei der großen Schwierigkeit der Lesung, die auch meinem japanischen Gewährsmann wiederholt unlösbar schien, mögen genug Irrtümer mit untergelaufen sein. Aber der Leser hat ja an den japanischen Titeln, falls er des Idioms kundig ist, selbst die beste Kontrolle.

Die Detailarbeit war keine geringe Mühe, und sie ermüdet sicherlich durch häufige Wiederholungen, falls man das Ganze hintereinander lesen wollte. Doch das soll man nicht! Die Einteilung soll dem Leser gerade ermöglichen, das herauszugreifen, was ihn am meisten interessiert, und die etwa kleinlich erscheinende Einzelbeschreibung wird besonders dem Sammler willkommen sein, der bestimmte Farbenausgaben feststellen will.

Es war gänzlich unausführbar, alle in den Auktionskatalogen erwähnten Werke zu buchen, weil die Beschreibung oft zu allgemein ist. Wo es irgend möglich war, sichere Zuweisungen zu bestimmten Nummern zu machen, ist es geschehen. Sonst sind aus diesen Quellen nur inhaltlich oder technisch wertvolle Werke zitiert, soweit eine Zuweisung nicht möglich war, und dann oft mit a-Nummern.

Wir haben unsern Zweck völlig erreicht, wenn man aus dem Gegebenen den Eindruck gewinnt, daß Utamaros Schaffen auch rein äußerlich betrachtet ein gigantisches war, und wenn dadurch der Kreis derer größer wird, die den Meister persönlich lieb haben.

A. Götter- und Menschenwelt.

I. BÜCHER UND ALBUMS.

Unter «Büchern» sind solche Bände verstanden, deren Bilder auf jeder der beiden Seiten durch einen viereckigen Rand umschlossen werden, und die am Bundsteg (wo die Seiten zusammenstoßen) geteilt sind. Bei den «Albums» sind die Bilder zusammenhangend und unzerschnitten.

a) Schwarzdruckbücher.

α) Ki-byōshi.

«Gelbe Umschläge», nach den Einbänden so benannt. Nach Goncourt 17 × 12 cm. Nach Katalog Hayashi und nach Goncourt zusammengestellt. Ich versuche, im folgenden die von ihnen gegebenen Titel nach der Lesung der Wörterbücher umzuschreiben. Die Fragezeichen bedeuten, daß ich das betreffende Wort nicht identifizieren konnte. cf. pag. 55 f. 92.

1. Uso happyaku Mampachi-den = «Die achthundert Lügen des Mampachi-(‚Lügner‘) den» (‚Tradition‘?). Signiert: Utamaro, Verfasser: Yomoya Hontaro. 29 Seiten Holzschnitte. 3 Bde. Yedo 1780. (Katalog Hayashi Nr. 1651.)

2. Minari-daitsujin-(?)ryaku-engi = «Summarischer Kommentar eines galanten Stutzers». 3 Bde. 1781. (Goncourt.)

3. Gan-tōrichō = «Gefälschtes Rechnungsbuch». 3 Bde. 1783. (Desgl.)

4. Daisen-sekai kaki-no-soto = «Das Universum außerhalb des Zaunes». Text von Sanwa. 2 Bde. Yedo 1784.

Hayashi (Katalog Nr. 1652) liest den Titel: «Daïcén sékaï kakine no soto» und übersetzt: «Die Erschaffung der Welt». Daisen-sekai ist buddhistischer Ausdruck für «Universum, Welt», kaki (Goncourt) ebensowohl wie kakine (Hayashi) heißt: «Zaun, Hecke», und die zweite Lesung bestätigt zur Evidenz, daß dies Wort gemeint ist; und soto, durch das genitivische no mit dem vorigen verknüpft, heißt: «das Äußere, außerhalb». Es dürfte also gegen Goncourts Übersetzung: «L'univers au travers de la haie» nichts einzuwenden sein. «Schöpfung» heißt: sōzō, was aber beide nicht haben. Als Vornamen des Autors gibt Hayashi: Tōrai, als Format, gegen Goncourt, 21 × 15 cm, was also zu Gruppe β passen würde.

5. Sore-kara irai-ki = «Geschichte von dem, was nachher kam». ? Bde. 1784. (Goncourt.)

6. Kajiwara saiken nido-no-au = «Genaue Beschreibung der zweiten Liebschaft des Kajiwara». Text von Shihō Sanjin (Pseudonym). 2 Bde. 1784. (Desgl.)

7. Hito-shirazu omoi-fukai = «Ein Nichtwissen tiefer Gedanken». Text von Shikibu (die Dichterin Murasaki-no-Shikibu, ca. 1000?). 2 Bde. 1784. (Desgl.)

8. Nitta tsu-(?)sen-ki = «Die militärische Fähigkeit des Nitta». Text von Sadamaru (cf. Nr. 37). 2 Bde. 1784. (Desgl.)

9. Suehiro = «Der Klappfächer». Signiert: Utamaro, Verfasser: Kyoden. 30 Seiten Bilder. Verleger: Tsutaya (Jūzabrō). 3 Bde. Yedo 1788. 18 × 12 cm. (Katalog Hayashi Nr. 1653.)

Hayashi übersetzt (?) «Souyéhiro» = «Das Mädchen mit dem Hals, der sich verlängert». Sue heißt: «Ende, Perücke, Porzellan» usw., hiro: «sich erweitern», beides zusammen (= suehirogari), wie oben übersetzt. Hat Hayashi suji = «Sehne» usw. gemeint? Mit «Kiôdén» wird Santo Kyoden (1761—1816), der berühmte Romanschreiber, gemeint sein, über dessen toll-geniales Leben man Otto Hauser, Die japanische Dichtung (in Georg Brandes, Die Literatur, Bd. V), pag. 47 f. vergleichen wolle.

10. Yuki-onna Kuruwa. Hassaku = «Die Schneefrau des Yoshiwara. Erster Tag des achten Monats». ? Bde. Ohne Datum. (Goncourt.)

11. Kammuri-kotoba, nanatsu-me jūni-hishiki = «Chinesische Schriftcharaktere (o. ä.): Die Siebenten (Tage?) im Zodiakalkreise». (Les septièmes des 12 zodiaques.) 3 Bde. 1789. (Desgl.)

12. Ro-biraki hanashi kuchi-kiri(?) = «Erzählungen zur Eröffnung des Herdes», gelegentlich der Festlichkeit der Herdweihe für Heizung und Teebereitung zu Wintersanfang. (Nach Lemaréchal: «Zur neuen Jahreszeit».) 2 Bde. 1789. (Desgl.)

13. Tama-migaku Aoto-gazeni (?) = «Le sapèque (nach Sachs-Villatte: ‚kleinste Münze in Cochinchina') d'Aoto». 3 Bde. 1790. (Desgl. Hayashi, Katalog Nr. 1655.) Nach Hayashi 16 × 13 cm, 26 Seiten Bilder. Autor: Kyoden (cf. Nr. 9).

Hayashi, der dieselbe Übersetzung hat, liest: Tama migaki Aôto zéni. Tama-wo-migaku = «Edelsteine schleifen», aoto = «grüner Wetzstein», zeni = «kleine Münze»? Hayashi gibt weder Utamaros Signatur noch das Datum an.

14. Yūjōrō kotobuki banashi = «Erzählung vom langen Leben des Yūjōrō». 3 Bde. 1790. (Goncourt.) Nach Hayashi (Katalog Nr. 1656) signiert: Utamaro, Verfasser: Tékinn. 29 Seiten Bilder. Verleger: Tsutaya Jūzabrō. Yedo. 17 × 13 cm.

Hayashi liest: «Yûtchôro nagaïki banachi». naga-iki ist mit kotobuki gleichbedeutend: «langes Leben».

15. Chūkō asobishi gotō = «Gehorsam gegen Kaiser und Eltern ist ein Vergnügen». ? Bde. 1790.

16. Sakushiki mimigakumon = «Rasches Lernen durch Zuhören». ? Bde. 1790.



Nr. 341. Sammlung Succo.

Die Holländerin.

Aus den Silbergrundserien.



17. Uwaki banashi = «Leichtsinnige Erzählungen». (Goncourt: «Contes des amourettes que je n'aime pas entendre»?) 3 Bde. 1790.

β) Schwarzdruckbücher in Mangwa-Format.

So Goncourt. Etwa 22 × 15 cm. Nach Goncourt, Hayashi und eigenen Studien zusammengestellt. Sie enthalten meist nach Art älterer Volksbücher (Harunobu, Masanobu-Tange usw.) Gedichte über schwarzen Bildern. Goncourts Liste ist wesentlich erweitert. cf. pag. 41. 92 f.

18. «Theatergesänge.» Genre Tomimoto und Tokiwazu. Signiert: Kitagawa Toyoakira. 4 Seiten Holzschnitte. 21 × 15 cm. Verleger: Daikokuya und Igaya. 4 Hefte. Yedo 1776—1777. (Katalog Hayashi Nr. 1649.)

Nach Hayashi sind diese vier Blätter Utamaros älteste datierte Publikation. Schon die Signatur weist auf die Atelierzeit bei Sekiyen. Hayashi sieht in dieser und der folgenden Nummer Shunshōs Einfluß. Daikokuya ist mir sonst nicht bekannt. Igaya ist ein bekannter alter Verleger, der schon Lackdrucke des ersten Torii und Zweifarbendrucke des Shigenaga herausgab. Hier sicherlich ein Nachfolger.

19. Kanatehon chūshin-gura = «Magazin (?) der treuen Diener». (Die 47 Rōnin, cf. Einleitung zu den Rōnin-Serien vor Nr. 216.) 20 Seiten Holzschnitte. Signiert: Kitagawa Toyoakira. 1 Bd. 17 × 12 cm. 1777. (Ibid. Nr. 1650.)

Hayashi nennt dies Büchlein trotz seines Formats nicht Ki-byōshi, sondern erst das folgende. Ich kenne eine Chūshingura-Publikation mit demselben Titel Kanatehon chūshin-gura, etwa = «Alphabetisches Vorbild der treuen Diener», Serie von zwölf (?) Landschaften mit der Rōnin-Geschichte, die ich aber für eine Fälschung halte. (cf. Anhang II, Fälschungen.)

20. Yehon kotoba-no-hana = «Bilderbuch: Wortblumen». 2 Bde. 1787. (Goncourt.) 27 Seiten Holzschnitte, 2. Ausgabe: 1797 Yedo, von Tsutaya Jūzabrō herausgegeben. 21 × 15 cm. (Katalog Hayashi Nr. 1659.)

21. Yehon Yedo-suzume = «Bilderbuch: Sperlinge von Yedo» (cf. pag. 12). Illustrierte Gedichte über die berühmten Umgebungen Yedos. 3 Bde. 1788. (Goncourt.) Nach Katalog Hayashi Nr. 1658 ist das Jahr der ersten Ausgabe bereits 1786; zweite Ausgabe 1797. 22 × 15 cm. 44 Seiten Illustrationen. Signatur und Verleger nicht genannt.

22. «Theatergesänge.» Genre Tomimoto. (cf. Nr. 18.) 4 Seiten Holzschnitte. Verleger: Tsutaya Jūzabrō. 4 Hefte. 21 × 15 cm. Yedo 1788. (Katalog Hayashi Nr. 1654.)

23. Yehon tatoe-no-fushi = «Bilderbuch: Töne der Vergleichungen». (Goncourt. Katalog Hayashi Nr. 1660: «Yéhon Tatoyé bouchi», «Poésies aux allusions rhythmiques».) Temmei 9 (= Kwansei 1) = 1789

datiert, nicht, wie Goncourt will, ohne Datum. 3 Bde. Signiert: Kitagawa Utamaro, Verfasser: Rokujuyen (wohl Meshimori gemeint; cf. Nr. 36), Verleger: Tsutaya (Jūzabrō). 44 Seiten Illustrationen. 21 × 15 cm.

Die Typen, noch an Kiyonaga gemahnend, zeigen zum Teil den «Wangenknick». I. 3. Prinzessin, hinter einem Wandschirm ihr fürstlicher Liebhaber. Schöner Blütenzweig. 5. Zwei Kutscher schicken sich zum Raufen an, einer wird von zwei Kerlen zurückgehalten. 6. Kintoku zieht einen kleinen Bären beim Schwanze aus seiner Uferklippenhöhle. Der Kopf des Bären ist ein Meisterwerk der Tierzeichnung und läßt lebhaft bedauern, daß Utamaro sein geplantes Werk über die «Säugetiere» nicht herausgegeben hat (cf. pag. 59). II. 1. Die Glücksgöttin Benten, ähnlich der farbigen Darstellung, auf der sie dem Maler erscheint (Nr. 200). 3. Jongleur vor großem Publikum. 4. Verjagung eines Teufels. 5. Pflege von Chrysanthemenstauden. III. 1. Mann in einem Blütenbaum, wohl nach der Geschichte des Alten, der die Bäume blühen läßt. Bd. I—III Sammlung Jaekel, Bd. III Sammlung Succo.

24. Kyōka yehon ama-no-gawa (im Verzeichnis zum Surugamai nur: Yehon ama-no-gawa) = «Scherzgedichte und Bilderbuch von der Milchstraße». (Goncourt.) Schöner Band mit schönen Gravüren, 12 Tafeln, durch Tsutaya Jūzabrō publiziert. 1790. (Verzeichnis: 2 Bde.)

25. Akebono = «Die Morgenröte». Sammlung von Kyōka (Scherzgedichten, cf. Nr. 24). 1. Tafel von Hiyakurinn Sōri (Hokusai?), 2. Tafel von Utamaro. Yedo, bei dem «compilateur»: Senté Chak'yak'téi. 1 Bd. 17 × 19 cm.

26. Yehon Suruga-mai (Goncourt und Katalog Hayashi Nr. 1661: Y. S. no mai) = «Bilderbuch: Der Suruga-(eine Provinz) Tanz». Signiert: Kitagawa Utamaro, Vorwort von Kikira Kinke, Holzschneider: Kobayachi Shimpachi, Verleger: Tsutaya (Jūzabrō). 45 Seiten Holzschnitte. 3 Bde. 21 × 15 cm. Yedo 1790.

I. 3. See, Gestade, Schiff. Großzügig in der Zeichnung. 5. Ein lediges Reitpferd stampft vor einem Hause, aus dem ein Weib mit einem Kinde herauskommt. Schöner Baumschlag. 7. Fuji-Landschaft. Etwas trocken. II. 2. Drei Frauen des schönen Stiles. 4. Große Brücke, auf dem Flusse Schiffe mit Lampions. Schlußblatt: Unter kleinem Pavillon ist neben Schildern von Phantasiefirmen Firma und Wappen des Jūzabrō aufgehängt. III. 3. Großzügige Flußlandschaft ohne Menschen mit einer berühmten Pinie. 4. Spaziergang zur Zeit des roten Ahorns. 6. Fischer, Schiffer und Angler. 8. Schöne Blütenlandschaft am Meere. (Bd. I—III Sammlung Jaekel, Bd. III Sammlung Kurth [Abb. Tafel 13].)

27. Yehon yomogi-no-shima = «Bilderbuch: Die Beifußinsel».[1] Signiert: Kitagawa Utamaro, Verfasser: Shōgetsu-An, Holzschneider: Asakura Yohachi. 45 Seiten Holzschnitte. Verleger: Nishimura Dembe. 3 Bde. 21 × 15 cm. Yedo 1790. (Katalog Hayashi Nr. 1662.)

[1] yomogi ist die gewöhnliche Artemisia (mogusa id.), aus der die Moxa bereitet wird.

28. Yehon Azuma asobi = «Bilderbuch: Vergnügungen des Ostlands» (in dem Yedo liegt). Verleger: Jūzabrō. 3 Bde. 1790. (Fehlt bei Goncourt.)[1]

II. 2. Gesellschaft bei Wein und Musik auf einer Veranda am Meere. 4. Spaziergang in die Kirschblüte. Hervorragend schöne Zeichnung der blühenden Bäume. 5. Läden von Kleiderhändlern unter Weidenbäumen. (Bd. II, Sammlung Kurth [Abb. Tafel 13].)

Außer Nr. 20 f. 23 ff. 26. 28 werden in dem Verzeichnis am Schlusse von 26 noch folgende Bücher genannt, die der Verleger Isumiya Genshichi von Ōsaka nach Jūzabrōs Tode 1797 zum Vertrieb übernahm:

29. Yehon bushō ichiran = «Bilderbuch: Kompendium über Feldherren». 3 Bde.

30. Yehon bushō kiroku = «Bilderbuch: Feldherren-Memoiren». 3 Bde.

31. Yehon yaso Ujigawa = «Bilderbuch: Die achtzig Ujigawa». 3 Bde.

32. Yehon Azuma karajū (al.: karage) = «Bilderbuch: Ostland....». 3 Bde.

Goncourt zitiert noch:

33. Kannin fukuro = «Der Sack der Geduld» mit der Nachschrift: «Ne pas faire crever l'autre de la colère», über gute und böse Geister. (Ein Fischer zieht ein Netz mit deren Köpfen.) Sammlung Bing. ? Bde., und:

33a. Ake no haru = «Nouveau printemps», ca. 1802, ibid., was wohl mit dem folgenden von Duret beschriebenen identisch ist. (Sammlung Bing.)

34. Akureba-hana-no-haruto-keshi-tari.[2] Humoristischer Liebesroman über die Frauen des Yoshiwara. Verleger: Nishimuraya. (Dembe? cf. Nr. 27.) Yedo 1802. 1 Bd.

Der Inhalt ist folgender:

Blatt 1—2. Ein Fuchs, der nach japanischer Anschauung zugleich ein Dämon ist und sich in beliebige Gestalten verwandeln kann[3], trifft unter einem Baume einen Kater. Sie beschließen, sich in junge Elegants zu verwandeln und den Damen des Yoshiwara einen Besuch abzustatten. Diesen Plan belauscht eine Eule, die auf einem Zweige sitzt.

---

[1] Hokusai gab 1799 ein gleichnamiges Buch in Schwarzdruck, 1802 in Buntdruck heraus. Strange, pag. 65.

[2] Ich zitiere nach Duret, pag. 114 f., da ich das Buch nicht gesehen habe.

[3] Allerdings erkennt man im Spiegel seine richtige Physiognomie, und seinen Schwanz scheint er auch nur schwer verstecken zu können. Vgl. die eingehenden Schilderungen in C. Netto und G. Wagener, Japanischer Humor (Leipzig 1901), pag. 102 ff.

Blatt 2—3. 3—4. 4—5. Fuchs und Kater amüsieren sich in ihrer neuen Gestalt mit den Kurtisanen eines «Grünen Hauses».

Blatt 5. Der verliebte Kater ahnt nicht, daß ihm die eifersüchtige Eule durchs Fenster zuschaut.

Blatt 6. Diese plant, ihm seine Dame abspenstig zu machen, und verwandelt sich gleichfalls in einen jungen Herrn.

Blatt 7—8. Den Kater plagt nun auch die Eifersucht. Er überrascht die Eule mit seiner Liebsten und stößt Drohungen aus.

Blatt 8—9. Fuchs und Kater, die der Eule überlegen sind, weil sie, durch das Licht geblendet, bei Tage überhaupt nicht sehen kann, treiben ihre Possen mit ihr und schneiden ihr alle möglichen Fratzen (cf. Nr. 482, Blatt 1).

Blatt 9—10. Der Fuchs begibt sich in einer Sänfte zum Yoshiwara, begleitet von einem Gefolge von Freunden in der Art von «enfants prodigues».

Blatt 10—11—12. Fuchs und Kater setzen ihre Vergnügungen fort.

Blatt 12—13. Ein Yoshiwara-Wächter hat den Fuchs an seinem Schwanze erkannt und geht mit den Kurtisanen zu Rate, wie man ihn am besten fassen kann. Er bittet einen zufällig im Hause anwesenden Samurai[1], ihm dabei zu helfen.

Blatt 13—14. Der Fuchs entwischt ihnen durch seine übernatürliche Gabe, alle möglichen Gestalten anzunehmen.

Blatt 14—15. Auch die Eule ist auf und davon, und nur der unglückliche Kater wird vom Samurai gepackt und wird so der Geprellte.

Hier sehen wir einmal den Humoristen, als den wir den Meister auch sonst kennen, in seiner ganzen Glorie. Meister Reineke spielt ja in vielen Völkerfabeln eine große Rolle. Bemerkenswert ist aber, wie er schon in einem altägyptischen Papyrus (dem bekannten Tier-Papyrus von Turin) mit der Katze zusammen auftritt, wie er in der deutschen Tiersage den armen Kater Hinz so abscheulich prellt (in einer ältern deutschen Fabel ist er der Unterliegende), und wie er sich nun auch hier zuungunsten des Katers aus der Affäre zu ziehen weiß. Seine Genußsucht, sein brutaler Egoismus, seine Verschmitztheit machen ihn in Europa wie in Japan zu einer charakteristischen Figur. Einem seiner Streiche werden wir unter Utamaros Drolerien noch einmal begegnen (Nr. 477).

35. Unter den Schwarzdruckbüchern ist auch die erste unfarbige Ausgabe des noch genauer als Farbendruck zu beschreibenden Seirō-yehon: nen-jū gyō-ji zu nennen. (2 Bde. Sammlungen Kurth und Jaekel.) (S. unter Nr. 43 und pag. 124 ff.)

b) Buntdruckbücher und -albums.

36. Yehon waka ebisu.[2] 1 Bd. Yedo 1786. 4°. 5 Doppelbilder. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.) Auf den Bildern steht kein Text. Inhalt: Sitten des Neujahrstags. (Katalog Hayashi Nr. 1669

[1] Kriegerkaste, die das Recht hat, zwei Schwerter zu tragen.

[2] Ich kenne nur die Bilder, nicht die Textstücke. Goncourt, der es als undatiert aufführt, übersetzt den Titel: «Poésies japonaises sur la promenade du printemps». v. Seidlitz gibt inhaltlich richtig wieder: «Gedichte auf den Neujahrstag». Katalog Gillot Nr. 697 sagt richtig, daß das Wort ebisu (= Barbar) hier die niedern Volksklassen symbolisiere. Ebenso Katalog Hayashi.

liest: «Waya kébissou»!) Signiert: Kitagawa Utamaro, Cachet: Bokuyen, Verfasser: Rokujuyen[1] und Magao, Verleger: Tsutaya Jūzabrō. 25 × 19 cm. [Abb. Tafel 8.]

Bild 1. Oben und unten ein Abschluß von vergoldeten Wolkenballen; blaugraue Wolkenstreifen durchziehen die Szene, vorn links ragt eine Pinie, oben rechts erscheinen die Zweige einer blühenden Kirsche. Man blickt in einen Palast hinein, in welchem ein Fürst auf dunkelblauer Matte sitzt. Sein Gewand ist weiß und durch Blindpressung gemustert. Um ihn beschäftigen sich dienende Frauen. Im Eingang des Gebäudes erkennen wir die sitzende Gestalt einer Fürstin, deren ganzer Oberkörper durch eine Matte verdeckt ist, auf dem Söller vor dem Eingang sechs knieende Granden des Hofes und unten am Fuße der Treppe wiederum sechs Granden in weißen Kleidern. Ein fürstlicher Reiter, der von zwei weißgekleideten Dienern begleitet wird, sprengt auf den Palast zu. Die Typen sind archaisierend und schließen sich ältern Vorbildern an, so daß sie über Utamaros Spezialtypus keine Schlüsse zulassen. Die Hauptfarben sind Grau, Olivgrün, Dunkelblau, Sammetschwarz, Dunkelrot.

Bild 2. Dasselbe Goldgewölk oben und unten. Links sehen wir die Neujahrspflanzen Farnkraut und Bambus, rechts die auf langes Leben deutende Pinie. Man blickt rechts in ein offenes Haus hinein, in dessen Mitte ein Ehepaar sitzt, während sich rechts von ihm zwei Männer, links zwei Frauen mit langen Haarschöpfen niedergelassen haben. Die drei Männer tragen Schwerter. In der Mitte sehen wir ein Mädchen und einen Knaben, beide in rosa Stoffe gekleidet. Das Mädchen hält ein Taburett mit roten Sake-Schalen, der sitzende Knabe blickt sie an. In ihrer Nähe steht ein zweites Taburett mit dem japanischen Neujahrsgeschenk: einer rotgekochten Languste auf Farnkraut. Auf der Straße vor dem Hause erscheinen zwei Männer; der eine, dunkelblau gekleidet und mit großem weißen Wappenbild einer Orange geschmückt, hält einen Goldfächer; der andere, olivgelb gekleidet, schlägt eine kleine Trommel. Solche Paare, Manzai (eigentlich: «1000 Herbste und 10000 Jahre») genannt, zogen am Neujahrstag von Haus zu Haus. Drei Kinder sehen zu, eins trägt ein Brüderchen auf dem Rücken, das sich um die Neujahrsmusikanten wenig zu kümmern scheint; ein zweites spielt mit einem Steckenpferd. Unten links in der Ecke werden noch die Köpfe zweier zuschauenden Männer sichtbar.

Bild 3. Oben weißer Wolkenabschluß. Der Himmel ist grau, es schneit. Wir sehen ein Gehöft, an dem ein Bächlein vorbeifließt. Ein blühender Kirschbaum wird von den wirbelnden Flocken bedeckt, auf das weiße Dach des Toreingangs setzen sich Spatzen, unter ihm erkennen wir die Neujahrsabzeichen Languste, Farnkraut und Bambus. Vom Balkon des Hauses schaut ein junges Mädchen in violettem Gewand mit hellblauem Gürtel auf die Straße hinab, auf der verschiedene Gestalten erscheinen. Vorn links trägt ein Mann mit schwarzem Kopftuch, violettem und olivfarbenem Kleide einen vornehmen Knaben «huckepack» über einen Steg. Seine Füße versinken im Schnee. Der Knabe ist blau und rot gekleidet und hält einen aufgespannten Schirm. In der Mitte geht ein Kerl in braunem Oberkleid und dunkelblauen Hosen und Wadenstrümpfen, der an einem Stabe über der Schulter einen großen schwarzen Lackkasten und einen Pinienzweig trägt. Vorn rechts scheucht ein Junge im Strohkleid mit breitkrempigem Hute und dunkelblauen Hosen ein paar Hunde auf. Er trägt außer dem Pinienzweig eine Sake-Flasche. [Abb. Tafel 8a.]

---

[1] So Hayashi, aber sicherlich Yadoya Meshimori zu lesen. cf. Nr. 23.

Bild 4. Aus offenem Hause schaut eine Frau mit einem Kinde, ein junges Mädchen und ein Knabe heraus. Ihre Gewandung ist violett, rot und gelb gefärbt und erinnert etwas an die Farben des ersten Muschelbuchblatts (Nr. 480). Auf der Straße haben sich zwei Männer in blauen Wadenstrümpfen ein großes dunkelgrünes Tuch übergehängt, an dem eine rote Löwenmaske befestigt ist (Shishimai-Tänzer). Ein dritter «musiziert» mit zwei Schlaghölzern, ein vierter mit einer Art Pauke, ein fünfter bläst die Flöte. Alle tragen Kopftücher. Das Wappen der Truppe, ein weißer Querstrich (die Zahl eins) in weißem Ringe, findet sich auf dem grünen Tuche, der Pauke und dem Gewande des Flötisten. Zwei Jungen scheinen den Löwen zu necken, ein dritter, kleinerer sich vor ihm zu fürchten. Rechts am Hause sehen wir Pinie, Bambus und einen mit Papierschnitzeln behängten Stab, der an ein Abzeichen des Shintō-Kults erinnert. Der Kopf des jungen Mädchens zeigt einen ausgesprochenen Kiyonaga-Typus.

Bild 5.[1] Oben und unten Gewölk mit hellem Goldpulver. Interieur mit blaßgelbem Boden, rechts nach der Straße geöffnet. In der Mitte steht ein Wandschirm, auf dem wir eine Gespensterdarstellung Grau in Grau erblicken, und der die Signatur eines alten Malers trägt. Links ist ein olivgrüner, zum Teil transparenter Wandschirm aufgestellt, hinter dessen durchsichtigen Flächen in den feinsten grauen Tönen zwei Damen erkennbar sind. Zwischen beiden Schirmen sitzen Vater, Mutter und Tochter — die wohlbeleibte Alte hat einen echten Kiyonaga-Typ —, vor dem zweitgenannten ein junges Weib, dessen scharlachrote, weiße und sammetschwarze Robe wunderbar schön zum Olivgrün des Wandschirms steht. Vorn rechts scheinen wieder Vater, Mutter und Tochter zu sitzen. Alle diese Leutchen bilden das Publikum zu einem Affentheater: Ein Affe in Rot und Rosa produziert sich an der Leine seines Führers; zwei Musikanten spielen dazu auf der Trommel und dem Shamisen. Diese drei Männer sind braun, olivgrün, blau, schwarz und weiß gekleidet. Hinter ihnen liegt allerlei Gerät. Das Blatt ist fraglos das schönste des Albums. Sein Kolorit stellt sich dem des letzten Muschelbuchblatts (Nr. 480) fast ebenbürtig zur Seite. [Abb. Tafel 8b.]

(Bild 4 und 5 werden von Hayashi, Katalog Nr. 882. 881, als unsignierte Querblätter beschrieben, ohne daß er ihre Zugehörigkeit zu diesem Werke angibt.)

37. Yehon kyō-getsu-bō = «Bilderbuch: Die tolle Bewunderung des (vollen) Mondes». Mit Gedichten. Signatur: Kitagawa Utamaro Toyoakira, Verfasser des Vorworts: Kino Sadamaru (cf. Nr. 8), Verleger: Kōshōdō (Jūzabrō). 1 Bd. mit 5 Tafeln. 25 × 19 cm. Yedo 1789. (Goncourt. Katalog Hayashi Nr. 1670.)

Duret (Nr. 140) nennt das Werk Kurui tsuki machi = «poésies comiques au sujet de la lune». Kurui ist andere Lesart des Zeichens für kyō = «toll, verrückt». tsuki = getsu = «Mond»; bei seiner Vorliebe für Druckfehler in Titeln wird Duret statt machi wohl mochi = bō = «Vollmond» gemeint haben. Ein Anzeigebogen Jūzabrōs (s. u. Nr. 40) sagt von dem Buche, daß es die «Bilder berühmter Mondlandschaften» (getsu-no-meisho) enthalte.

38. Yehon gin sekai = «Bilderbuch: Die Silberwelt», d. h. «die Natur im Silberschmuck des Winters». Halbbildspiegel 23,5 × 19 cm.

[1] Publiziert bei Strange neben pag. 134.

Mir sind nur die Bilder des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin, nicht der Text bekannt. Goncourt zählt wohl irrig sechs Bilder, die genannte Sammlung, Katalog Gillot Nr. 698 und Hayashi Nr. 1671 haben nur fünf. Signiert: Kitagawa Utamaro Toyoakira, Verfasser des Vorworts: Yadoya Meshimori[1], Verleger: Kōshōdō (Jūzabrō). Yedo 1790. [Abb. Tafel 14.]

Bild 1. Oben und unten Goldgewölk. In einem Palastinnern befindet sich ein junges Fürstenpaar. Der sitzende Prinz trägt weiße (blindgepreßte) und scharlachrote Gewänder. Die Prinzessin in gelber, olivfarbener, weißer (violett gemustert) Robe und dem scharlachnen Unterkleid der Fürstinnen hat sich erhoben, um eine große Matte emporzunehmen, die den Blick nach außen öffnet. Wir sehen den winterlichen Himmel und einen schneebedeckten, früchtetragenden Pfirsichbaum. Hinter der Matte auf dem Söller, von dem eine Treppe hinabführt, sitzen, teils von dem transparenten Vorhang gedeckt, fünf Granden (es sind sicher im ganzen sechs gedacht) des Hofes. Matte gelbe, graue und olivgrüne Töne. Die Szene deckt sich inhaltlich zum Teil mit der ersten Szene des Yehon waka ebisu (Nr. 36).

Bild 2. Ein echtes Landschaftsbild, das Utamaros hochbedeutendes Können auch auf diesem Gebiet zeigt. Die Haupttöne sind grau, ein fahles Blaugrau scheint metallisch zu sein; dazu treten Schwarz und Weiß. Wir sehen eine Stromlandschaft von Gebirge mit Föhrenwuchs begrenzt. Vorn rechts ragt eine von Schnee überkrustete Weide. Zwei Kerle in Strohkleidern «trecken» ein Boot, auf dem ein dritter zu schlafen scheint. Ein Silberreiher fliegt vor ihnen auf. Prächtige Winterstimmung, flotte Zeichnung. [Abb. Tafel 14a.]

Bild 3. Nachtszene in einem Teehaus. Rechts steht ein großer Papierwandschirm, auf dem die höchst lebendigen und charakteristischen Schatten einer Gesellschaft sichtbar werden. Sie besteht aus zwei Mädchen und drei Männern. Von diesen scheinen sich zwei in ein Brettspiel zu vertiefen. Ein Wandschirm mit Pfirsichblütendekor schließt das Interieur nach links. In seinem Bereich steht eine brennende Kerze auf einem Kandelaber und Teegerät. Hinter dem Wandschirm öffnet eine Dienerin einer Dame die Schiebetür, die in wundervollem Kontrast zu dem behaglichen Innenraum den grauen Nachthimmel mit wirbelnden Schneeflocken sehen läßt. Die Dame trägt ein purpurviolettes Gewand mit mattgelbem Gürtel und verbirgt fröstelnd ihre Hände unter dem Kleide; die Dienerin ist in ein olivgrünes Obergewand, einen schwarzen Gürtel und ein dunkelblauviolettes Untergewand gekleidet und hält eine brennende Kerze. Die beiden Violetts stehen in prachtvoller Wechselwirkung. (Dies Bild beschreibt Hayashi, Katalog Nr. 884, als unsigniertes Querblatt, ohne zu sagen, daß es diesem Werke angehört.)

Bild 4.[2] Eine grandiose Winterlandschaft in gelben und grauen Tönen. Auf dem Strome fährt ein Boot mit zwei Männern, deren Strohkleider und Hüte Schnee bedeckt. Ein schwarzer Kormoran schwimmt vor dem Boote, oben links in der Luft fliegt ein Kranichzug. Die Landschaft zeigt spärlichen saftgrünen Baumwuchs, ein Tempeltor, eine Landungsbrücke mit zwei Häuschen. Über allem liegt die weiße Winterhülle. Auf dem Pfade am Wasser entlang wandeln vier Männer, deren einer einen Gaul am Halfter führt (cf. pag. 95).

---

[1] Hayashi: Rokujuyen; cf. Nr. 23. 36.

[2] Farbig publiziert in Bings Formenschatz, leider ohne das Grün.

Bild 5. Das Schlußbild hat wieder das Goldgewölk des Anfangsbilds. Es zeigt einen mattgrauen Himmel und einen schneebedeckten Boden, auf dem sich ein zierlicher bunter Zaun und eine überschneite Pinie erheben. Links rollen drei Knaben in bunten, teils metallisch gefärbten Phantasiekostümen einen großen Schneeball. Rechts von der Mitte haben vier Jungen, deren einer eine koreanische Mütze trägt, einen prächtigen heraldischen Schneelöwen gebaut. Das Tier ist, ganz wie die Silberreiher in den «Hundert Schreiern», in Reliefpressung gegeben. Der eine Knabe malt dem Schneetier schwarze Augen an, der zweite, der mit der Mütze, kniet und nimmt Schnee auf, der dritte will einen Schneeklumpen anfügen, der vierte haucht seine erfrorenen Fingerspitzen an. Ganz rechts raufen sich zwei Knaben. Ein Duft des feinsten Humors und des freundlichsten Verständnisses für Jugendlust lagert über dem köstlichen Bilde. [Abb. Tafel 14b.]

Das ganze Werk zählt zu Utamaros Schönstem. Es ist nur zu verwundern, daß er für den glitzernden Schnee nicht Perlmutterpulver verwendet hat, wie er es z. B. mit prachtvollem Geschick auf dem ersten Blatte des Yehon isaoshi (Nr. 74) getan.

39. Fuken-zō = «Bild[1] des (Gottes) Fugen».[2] Yedo 1790. 22,5 × 17,5 cm. Halbbildspiegel. Herausgeber und Verfasser des Vorworts: Kōshōdō (Jūzabrō), Tori-abura-Straße. Signiert: Kitagawa Utamaro. 2 Seiten Vorwort, 5 Doppelseitenbilder, 10 Seiten Text. (Sammlung R. Wagner-Berlin. Katalog Hayashi Nr. 1672.)

Die Bilder, deren kräftige und satte, aber durchaus gewählte Farbentönung etwas an die figürlichen Darstellungen des «Muschelbuchs» erinnert (Nr. 480), stellen Spaziergänge zur Zeit der Kirschblüte dar. Alle zeigen oben und unten stark vergoldete Wolkenmassen, die in feinem Kontrast zu den rosigen Blütenbäumen wirken.

Bild 1. Eine Schar junger Frauen betrachtet von der Veranda aus Spaziergänger, die mit Ausnahme ihrer Schirme völlig im Gewoge der Blütenäste verschwinden.

Bild 2. Fünf Männer halten unter einer Pinie ein Picknick. Eine Schar von Frauen, von einem Manne und zwei kleinen Mädchen begleitet, schreitet auf sie zu. Im Hintergrund schimmern die Kirschbäume.

Bild 3. Etwas stürmische Heimkehr vom Ausflug: Eine Dame, die der Reisweinschale zu stark zugesprochen, wird von zwei andern geführt. Ihr Gatte tanzt ausgelassen hinterdrein, und hinter ihm schleppen zwei auch nicht ganz «sichere» Diener einen Kübel mit einem Blütenzweig als Beute der Expedition.

Bild 4. Zwei Damen promenieren am Meeresufer unter Blütenbäumen. Ein Mann, der sie begleitet, stopft seine Tabakspfeife, zwei andere Männer beobachten sie.

Bild 5. Zwei vornehme Damen mit schönen Schleiern wollen die Brücke eines Bächleins überschreiten. Ein kahlköpfiger Blinder, ein Herr mit Fächer, ein Diener mit Gepäck, daran eine Kürbisflasche baumelt, folgen ihnen. Überall blühen die Kirschbäume.

---

[1] So ist zō zu lesen, und nicht «Elefant», wie Gillot und Hayashi übersetzten, da dann das erste Zeichen in dem Doppelzeichen fehlen müßte. Richtig Goncourt, der falsch datiert. (Druckfehler?)

[2] Nach Goncourt buddhistische Gottheit Samanta Chadra der Klasse Bodhisatawa.



Aus Nr. 258. Sammlung Succo.

Kyōkun oya no megane. (Die Erziehung durch die Brille der Eltern.)
Junges Mädchen liest im 3. Teil des 7. Bandes des Yehon Taikō-ki von Gyokuzan.



39a. Yehon musha waraji cf. Nr. 40.

40. Yehon matsu no shirabe = «Bilderbuch: Die Prüfung der Pinien». Als Name des Malers wird auf pag. 2 des Vorworts Karamaro = «chinesischer Maro» angegeben. Yedo, Kwansei, Jahr des Hasen (= 1795), 1. Monat. 21,5 × 15 cm. Bildspiegel. Verleger: Jūzabrō. 4 Bde.? Besonders interessant in Band II ein Anzeigeblatt des Jūzabrō, auf dem neben den bekannten Werken des Utamaro: Yehon mushi erabi, Shiohi no tsuto, Yehon waka ebisu, Yehon momochidori, Yehon gin sekai, Yehon kyō-getsu-bō und Yehon Fuken-zō noch ein Yehon musha waraji = «Bilderbuch: Soldatenstrohschuhe», «2 Bde., farbig», und die mir sonst unbekannten Serien: Hyakunin isshi: Kokon kyōka bukuro, farbig («Sack alter und neuer Scherzgedichte», «selbstgedichtet»!), Gojūnin isshi: Tōtokyoku kyōka bunko, farbig («Bibliothek von lustigen Scherzgedichten von Yedo», «selbstgedichtet»!), und Seirō yūkun: Bijin awase ji-fude kagami, farbig («Kurtisanen ‚Grüner Häuser': Auswahl schöner Frauen im Spiegel», «selbstgemalt» o. ä.) annonciert sind. Alle sind demnach vor 1795 entstanden und bei Jūzabrō verlegt. Interessant ist ebenso das sich anschließende Verzeichnis von Bilderbüchern des Toriyama Sekiyen, der damals seit Jahren verstorben war.

Das Yehon matsu no shirabe, das ich seiner mannigfaltigen Schönheiten wegen dem Utamaro und nicht einem unbekannten (Schüler?) Karamaro zuschreiben möchte, enthält auf jedem Blatte auf gelbem Wolkengrund ein Gedicht mit Illustration unter den Wolken; jedes Gedicht ist durch ein Zeichen des japanischen Alphabets numeriert, so daß also 48 Illustrationen zu erwarten wären. Mir sind nur Nr. 1—24 in 2 Bänden (Sammlung Jaekel) bekannt, nämlich Zeichen I—U. Die folgenden beiden Bände, falls sie erschienen sind, müssen Zeichen I (ein anderes als das erste) — A und Sa—N enthalten haben. Die Typen muten uns fremdartig an (Kara-Maro!) und lassen kaum Schlüsse auf die Datierung anderer Typen zu, da sie meist historischen Persönlichkeiten der japanischen Vergangenheit eignen, was um so mehr zu bedauern ist, da unser Buch zwischen 1790 und 1801 das einzige bisher nachweisbar datierte Buch Utamaros wäre. Ein Archaisieren ist fraglos zu erkennen (cf. Nr. 36, Bild 1); vieles erinnert an Shunshōs Art, manches sogar an den alten Sukenobu. Das Kolorit zeigt tüchtiges Können. Violett, Gelb, Grün, Rot, Blaßblau herrschen vor. Blindpressung und Metalle fehlen. Die schönsten Farbenblätter enthält fraglos der Schluß des zweiten Teiles.

Von Einzelheiten sei erwähnt: **Ro.** Tanz eines der sieben Dichter unter einem Blütenbaum zum Spiele einer Flöte und eines ganz abenteuerlichen Instruments. Abenteuerlich ist auch die Tracht der Musikanten. — **Ha.** Prinzessin auf der Veranda bei Mondschein. Roter Ahorn. — **Wa.** Prinzessin vor einem Meeresarm, im Hintergrund der Fuji-Kegel. Großzügig und schwungvoll. — **Yo.** Gesellschaft im Boote. Auf dem Wasser ein Volk Mandarinenenten, am Ufer eine Weide. — **Ta.** Zwei Fürsten am Wasser blicken nach einem flatternden Hototogisu-Vogel. — **So.** Schöne Fürstin am Bache, der fast nur von dürren Weiden bestanden ist. Ihr Leib zeigt den elastischen Schwung dieser Bäume. (Yanagi.) — **Ne.** Ein Prachtblatt mit den Zeichen langen Lebens, die in eine Landschaft komponiert sind: Pinie, Kirschblüte, zwei Reiher, drei Schildkröten. Die Art des Pflanzenarrangements erinnert stark an das schöne Titelblatt mit dem flötenspielenden Liebespaar aus dem Yehon warai jōgo (Nr. 73). — **Ra.** Schöne auf der Veranda bei Mondschein. Im Garten Pinie und weißer Blütenstrauch. Im Kolorit sehr an eine bestimmte Gruppe von Schauspielerbildern des Shunshō gemahnend.

41. Blatt aus einem Album, an dem wohl noch andere Meister mitgearbeitet haben, da es besonders signiert ist. Zu Nr. 527 ff.

Interieur, vorn ein Blütenbaum. Wandschirm mit dem Fuji-Berg. Rechts sind zwei Damen mit einem Vogelkäfig beschäftigt, in der Mitte machen sich zwei Damen mit Mehlbeutelchen (?) und einem Reibenapf zu tun. Eine hält verschämt den Ärmel vor den Mund. Links kniet eine alte Dienerin mit derselben Geste, vor der ein Kasten mit Kräutern steht. Feine bunte Töne und Blindpressung. Schön das schwarze Gewand einer knieenden Dame mit buntem großen Fruchtmuster. Das Blatt wird aus dem Anfang der neunziger Jahre stammen. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin. Sammlung Jaekel.)

42. Yehon shiki no hana = «Bilderbuch: Blumen der vier Jahreszeiten». Signiert: Kitagawa Utamaro. Yedo 1801. 17 × 12,5 cm. Halbbildspiegel. Herausgeber: Isumiya Ishibei. 2 Bde. 30 Seiten Holzschnitte. (Duret 144. Farbige Abbildung von I, pag. 12.) Beschäftigungen in den verschiedenen Jahreszeiten, die durch vier Blätter mit den charakteristischen Blumen eingeleitet werden, nach Goncourt: der Winter durch gelbe Kiria japonica, der Frühling durch Narzissen, der Sommer durch Iris, der Herbst durch Chrysanthemen. Warme gelbe, grüne und rote Töne vorherrschend, feiner Strich der Zeichnung, elegante, gesund proportionierte Gestalten, geistvolle Kompositionen. [Abbildungen Tafel 37a. b.]

Ich kann nur den ersten Band aus meinem Besitz beschreiben, einen höchst sorgfältigen Liebhaberabzug, dessen Seiten mit ganz feinem Perlmutterstaub überzogen sind.

Band I, pag. 1. 2: Vorwort, pag. 3: Ein Zweig mit braungelben, fünfblättrigen Blüten.

Bild 1. Der Neujahrsbesuch. Interieur mit zwei Wandschirmen, deren einer mit den Zeichen des langen Lebens, Pinien und Reihern, der andere mit roten Päonien dekoriert ist. Sechs Damen sitzen zusammen, eine siebente kommt zu Besuch. Hinter dem einen Wandschirm stehen die beiden Neujahrssänger (Manzai), nämlich ein Mann mit einem Fächer, halb durch den

Schirm verdeckt, und ein zweiter, der die Handtrommel schlägt (cf. Nr. 36, Bild 2). Zarte, schöne Farben, der Boden gelb.

Bild 2. Eine Frau und drei Mädchen spielen das am Neujahrstag übliche Hane-Spiel, wozu ein Ball und Schläger gehören. Die Schläger, die oft mit kostbaren Gemälden geschmückt sind, sind auch hier bunt dekoriert. Hübsch ist die Blindpressung auf dem gelben Obi eines Mädchens, und ganz prachtvoll steht der schwarze Gürtel der Frau zu ihrem zart rot und gelb gestreiften Kleide. Das älteste der Mädchen trägt nach der Sitte des Tages ihren neuen Kimono mit fast auf den Boden fallenden Schlappärmeln. Gelber Grund.

Bild 3. Eine Gesellschaft, die aus einer Frau, drei Mädchen und einem kleinen Knaben besteht, ist auf die Wiese gegangen und sammelt Kräuter in Körbe ein. Die Frau, deren Oberkleid graziös über den Gürtel herabfällt, so daß der ganze rechte fleischrote Ärmel des Unterkleids sichtbar wird, zündet ihre Tabakopfeife an. Gelber Grund.

Bild 4. Drei Kähne gleiten in der Nähe des Uferstegs aneinander vorbei, so daß sich ihre drei Insassinnen unterhalten können. Die eine, eine Frau in schwarzem Kleide mit weißen Gitterchen, macht die Geste des lebhaften Plauderns, die zweite, eine junge Dame von sehr eleganter Haltung, hat ihr Oberkleid über den Arm genommen. In ihren Gürtel sind Malvenblätter gestickt. Die dritte in der Pose einer Dienenden reicht den Damen ein rotes Gefäß herüber. Ihr schieferblaues Kleid zeigt ein Seeigelmuster und läßt einen Teil des Busens frei. Hervorragende Komposition.

Bild 5. (Der rechte Teil bei Duret farbig.) Unter einer schlanken Weide steht eine blaugrüne Bambusbank, auf der eine Dame sitzt. Eine zweite Dame steht davor; auf ihrem Rücken trägt sie einen kleinen Knaben, der eine rotweiße runde Papierlaterne hält. Ein kleines Mädchen scheint mit dem Kinde «Kuckuck» zu spielen. Ein größerer Junge zündet mit brennendem Spane einen Feuerwerkskörper an einem in die Erde gesteckten Stocke an. Dieser Feuerwerkskörper entspricht unsern «Sonnen» und trägt auf seiner Scheibe ein Tomoe-(gleich den gotischen «Fischblasen») Bild. Gelber Boden.

Bild 6. Promenade über die große Brücke von Yedo. Acht Frauen und Mädchen mit weißen Papierhüten und blaugrünen Schirmen wandeln plaudernd von rechts nach links, ein Diener mit Gepäck folgt ihnen. In prächtiger Schneidung erscheint rechts unten der Oberteil eines weißen Segels. Die gebrochenen Töne der feinen Gewänder und das Blau der Schirme wirkt höchst harmonisch.

Bild 7, von Goncourt besonders beschrieben. Draußen rauscht ein heftiger Platzregen herunter. Es donnert. Ein kräftiger Mann fügt einen hölzernen Wandschirm ein, um das Innere des Hauses zu schützen. Seine Frau, nach welcher weinend der kleine Sohn greift, knüpft das grüne Moskitonetz hoch. Hinter diesem erkennen wir durch das Netz, grüngelb beleuchtet, die beiden Töchter des Hauses. Während die eine ruhig in einem Buche liest, wirft sich die andere geängstigt auf den Boden und hält beide Ohren zu.

Die Schlußseite zeigt eine blühende Irisstaude.

43 (cf. 35). Seirō yehon: nen-jū gyō-ji[1] = «Bilderbuch eines ‚Grünen Hauses‘: Ein Kampfrichter[2] ein Jahr hindurch». (Gewöhn-

[1] An andern Stellen des Werkes, wo der Titel vorkommt, ist yehon = «Bilderbuch» fortgelassen resp. das hon durch ein anderes Zeichen ersetzt.

[2] So und nicht anders ist gyō-ji zu übersetzen. Der Gyō-ji hält beim Ringkampf einen besonders geformten Blattfächer und neigt ihn dem Sieger zu. Daher ist auch ein solcher Fächer auf der Innenseite des Umschlags der Farbenausgabe abgebildet. Goncourt bemerkt ganz richtig, das Buch solle der Richter, der Be-

lich «Jahrbuch» genannt.) Yedo 1804.[1] Bild- und Druckspiegel 18 × 13,5 cm. 2 Bde.[2] Signatur des Meisters Bd. II, Schlußblatt: Yedo eshi (= Maler von Yedo) Kitagawa-sha (= Herr o. ä.) Murasaki-(= Purpur-)ya (= Haus, aff. an Namen) Utamaro fude (= Pinsel). Signets darunter Weiß auf Schwarz: Utamaro, Schwarz auf Weiß mir nicht entzifferbar. Das erste Zeichen heißt Gen = «Original» (cf. Nr. 498). Mitarbeiter (die Beischrift sagt etwa: «Befreundete Schüler»): Kikumaro[3], Hidemaro, Takemaro.[4] Holzschneider: Tōissō.[5] Drucker: Kwakushōdō[6] Tōyeimon.[7] Verleger: Katsusaya Chūsuke Juō, wohnhaft in Yedo, Nihon-(= japanische) bashi- (= Brücke) tori (= Straße), yotsu (= vierter) chōme (= Straßenabschnitt). Autor: Jippensha Ikku.[8] Verfasser des Vorworts in der Farbenausgabe: Senyūrō. [Abb. Tafel 38a. b.] Band I. Vorsatzblatt in Rot: Titel in einem Kampfrichterfächer. 4 Seiten Vorwort, 4 Seiten Einleitung. (Dies Stück wohl erst in der farbigen Ausgabe.) 1 Seite: Gedicht in Blumen.[9] Doppelseite: Tor eines «Grünen Hauses» oder des ganzen Yoshiwara mit Inhaltsangabe beider Bände. 10 Doppelseiten Bilder, 23 Seiten Text. Band II. 1 Seite: Gedicht in Blumen. 9 Doppelseiten Bilder, 22 Seiten Text, 3 Seiten Schluß.

Die Einbände beider Ausgaben sind mattblau mit glänzender Reliefpressung: Nebeneinanderhangende Laternen, wie sie den Kurtisanen vorausgetragen werden, mit den Wappen berühmter Häuser des Yoshiwara und deren Damen.

Auf diese Reliefpressung, die sicher nach Utamaros eigener Zeichnung gemacht ist, müssen wir genauer eingehen. Es sind nicht große Bogen mit

---

urteiler des Lebens im Yoshiwara-Hause sein, obgleich er und nach ihm andere gyō-ji falsch geben durch: «Dinge, die da geschehen». Seirō (yehon) ist nur als «Schmutztitel» zu fassen (daher es an verschiedenen Stellen kleiner geschrieben ist), während der Haupttitel eigentlich nur lautet: Nen-jū gyō-ji = «Ein Jahr lang Kampfrichter».

[1] So sind beide Ausgaben datiert. Auf der Schlußseite des Werkes steht: «Kiōwa (wa mit nebeneinandergestellten Zeichen) 4. Jahr» = Bunkwa 1. Jahr = 1804. Mit dem Zeichen der Maus beginnt zugleich die neue Zodiakalzählung.

[2] Es muß durchaus festgehalten werden, daß das Werk nur als Zweibänder gedacht ist. Das beweist unter anderm das Register des Anfangs über diese zwei Bände, der Zusatz «zwei Bände» zum Titel, das Zeichen des zweiten Bandes als «letzter Band».

[3] Ki-ku, nicht Kiku = «Chrysanthemum» geschrieben.

[4] Take (= Bambus) maro, nicht, wie Goncourt und die ihm Folgenden: Takimaro.

[5] Nicht, wie andere lesen: Fuji-Issō oder Fuji-Katsumune. cf. Nr. 481.

[6] oder: Shōkakudō.

[7] Dasselbe Zeichen für Tō, wie in Tōissō!

[8] Oder, wie v. Seidlitz liest: Ichiku. cf. pag. 124, Anm. 2.

[9] Hier beginnt die Paginierung.

wiederkehrendem Muster hergestellt und dann in kleine Teile zerlegt worden, sondern jedes der Stücke ist besonders gedruckt und dem andern gleich. Auf jedem Deckel befinden sich je drei Wappenlaternen in sechs Reihen, also 18 im ganzen, und zwar folgende: 1. Itsutsu chōji guruma, fünf Gewürznelken wie die Speichen eines Rades arrangiert. 2. Shin no tsuru no maru, ein Kranich nach links schauend im Kreise. 3. Migi-chigai taka-no-ha, maru-ni, zwei rechts gekreuzte Falkenfedern im Ringe. 4. = 3. 5. Mitsu ōgi maru, drei offene Fächer in einen Kreis beschlossen. 6. = 1. 7. Mitsu kashiwa, maru-ni, drei Eichenblätter im Ringe. 8. Mitsu kashiwa (drei Eichenblätter) in rautenförmigem ichō. 9. = 2. 10. = 2. 11. = 3. 12. tsuta, ein Efeublatt. 13. = 5. 14. Mukai tsuru no maru, zwei gegenüberstehende Kraniche in einen Kreis beschlossen. 15. = 1. 16. Nakagawa-kuruma = «Das Rad der Nakagawa-Familie». 17. Kikyō, eine Blüte von Platycodon grandiflorum. 18. Mi-matsuba no maru, drei (gespaltene) Piniennadeln in einen Kreis gestellt (das Mon findet sich nicht in den von mir benutzten Wappensammlungen). Das ergibt elf verschiedene Wappen, von denen die drei ersten dreimal, das fünfte zweimal vorkommen. Auf Band I, Bild 9 geht ein Diener einer Kurtisane voran, dessen Wappenlaternen das erste und zweite unserer Mons zugleich tragen. Diese also gehören sicher zusammen. Das erste wird das Wappen des Chōji-ya (= Gewürznelkenhaus; cf. pag. 21) sein, und das zweite, das Kranichwappen, ist in der Tat von verschiedenen Kurtisanen des Hauses geführt worden. Hier wird die sehr bekannte Hinatsuru (= Kranichjunges) gemeint sein. Für die andern gibt uns der Text selbst gewisse Anhaltspunkte. Band I, pag. 21b f. bucht nämlich sieben Gedichte von sieben Kurtisanen, die folgendermaßen benannt sind: Matsuba-ya: Kisegawa; Ōgi-ya: Takigawa, Hanaōgi und Tsukasa; Chōji-ya: Karagoto; Dai-moji-ya: Ichimoto; Hyōgo-ya: Tsukioka. Das Wappen des berühmten Matsuba-ya (= Piniennadelhaus; cf. pag. 22) werden wir in Nr. 18 erkennen dürfen. Das Wappen seiner berühmtesten Bewohnerin, der Kisegawa, ist gleichfalls vorhanden, es ist das achte der Reihe. Das Wappen des nicht weniger berühmten Ōgi-ya (= Fächerhaus; cf. pag. 22 f.) finden wir als fünftes abgebildet. Das seiner gefeierten Schönheit Hanaōgi fehlt, vielleicht mit Absicht. Das Buch selbst gibt seine Doppelblüten wiederholt; sie sollte vielleicht als die Hauptheldin erraten werden.[1] Das Mon der Takigawa ist im Werke selbst nur ornamental verwertet, nämlich Band I, Bild 8; Band II, Bild 5. 6. 8. Dagegen finden wir wieder das der dritten Oiran, der Tsukasa, unter Nr. 7. Das des Chōji-ya ist bereits genannt. Das der hier angeführten Karagoto findet sich Nr. 12. Der beiden letzten Häuser Wappen kenne ich nicht. Es bleiben noch Nr. 3. 14. 16 und 17 übrig. Nr. 3, die beiden Federn, sind das Wappen der bekannten Some-no-suke aus dem Matsuba-ya.[2] Das Doppelkranichwappen Nr. 14 findet sich im «Spiegel der Schönheiten der ‚Grünen Häuser'» von Shunshō und Shigemasa, auf Blättern von Koryūsai und Yeishi; bei Utamaro habe ich es nicht gefunden. Nr. 16 habe ich nirgends nachweisen können, ebensowenig Nr. 17. Wir gewinnen demnach folgende Aufstellung:

Matsuba-ya: (18.)	Ōgi-ya: (5. 13.)	Chōji-ya: (1. 6. 15.)
Kisegawa (8.)	Tsukasa (7.)	Karakoto (12.)
Some-no-suke (3. 4. 11.)		Hinatsuru (2. 9. 10.)

Hanaōgi und Takigawa, deren Wappen wir genau kennen, sind übergangen. Vielleicht gehören die drei noch nicht identifizierten den Häusern Dai-moji-ya und Hyōgo-ya an.

[1] cf. das im biographischen Teile pag. 126 Gesagte.

[2] Sie kommen übrigens auch im Ōgi-ya vor, aber nicht auf Utamaros Werken, soweit ich es konstatieren konnte.

Ich halte, wie schon pag. 131 gesagt, die Schwarzdruckausgabe für die bessere und die mit abgenutzterer Konturenplatte gedruckten farbigen Ausgaben, als so nicht ursprünglich intendiert, für minderwertiger, so interessant sie an sich sein mögen. Von diesen habe ich eine ganze Reihe verschiedener gesehen. Sie sind mit etwa neun Farben- und einer Blindpressungsplatte gedruckt und variieren, obschon sie gleichzeitig sind, so daß z. B. eine Ausgabe für ein dunkles Saftgrün einen opaken Ockerton wählt u. ä. Sehr schön wirkt in einer bestimmten Edition das tiefe Sammetschwarz. Der Grund scheint bei allen blaßgrau zu sein. (Sammlungen Jaekel, Kurth, Succo, Wagner und im Besitz des Herrn Albert Brockhaus-Leipzig. Schwarzdruckausgabe: Sammlungen Jaekel, Kurth.)

Goncourt hat gerade dieses Werkes Beschreibung einen so großen Raum gewidmet, daß wir uns füglich kürzer fassen können.

Band I, fol. 1a. Ein Gedicht des Sandara-hōshi in einem blühenden Apfel- und roten Kamelienzweige [1], an die «Tageweisen» unserer Minnesänger erinnernd, etwa folgendermaßen lautend:

O Glockenschlag der Frühlichtszeit,
Und fühltest du des Abschieds Leid,
Du lögest gern, statt sechsmal [2] laut
Zu künden, daß der Morgen graut!

Fol. 1b. 2a. In einem Yoshiwara-Tore sind die Titel der einzelnen Texte, darunter die der Bilder verzeichnet. Dabei ist zu bemerken, daß weder diese Text- noch die Bildertitel mit denen des Werkes genau stimmen, vielmehr neben allen möglichen Varianten direkte Fehler zeigen. So sind, um nur ein Beispiel zu geben, in diesem Register nur 16 Bilder aufgeführt, während es in der Tat 19 sind, aber auch diese 16 aufgeführten entsprechen keineswegs den wirklich vorhandenen. Jedenfalls ist es unmöglich, sich nach diesem «Register» zu orientieren. (cf. pag. 127 ff.)

Bild 1. «Bild der Neujahrsgratulationen in der Mittelstraße (des Yoshiwara-Viertels).» Die Angehörigen zweier Häuser begegnen sich in dieser Straße, vor deren Häusern die Neujahrspinien aufgepflanzt sind, um sich zu beglückwünschen. Es sind zwei Trupps, die sich um je eine Kurtisane [3] scharen. Die eine von diesen mit Schmetterlingsfrisur ist, wenn wir dem Wappen auf dem Ballschlagholz einer ihrer kleinen Kaburos trauen dürfen, eine Angehörige des Ōgi-ya.

Bild 2. «Bild der ersten Anwendung [4] des neuen Bettzeugs.» [5] In einem Zimmer des Ōgi-ya (das Wappen des Hauses ist auf dem Gewand einer Kurtisane) sind Kissen und Decken für eine Shinzō aufgestapelt. Das Mädchen

---

[1] In Bings Formenschatz vergrößert auf der Rückseite der Heftumschläge angewandt. Ibid. zahlreiche Figuren des Werkes im Texte.

[2] Die Stunde des «Hasen» = 6 Uhr morgens. Usagi, u, «Hase», ist Wortspiel mit uso = «Lüge».

[3] Das «Spruchband» bezeichnet sie hier und sonst ausdrücklich als Oiran.

[4] shikizome sagt der Titel. Gemeint ist kizome, «das erste Tragen neuer Kleider».

[5] yagu. Darunter sind die Decken und Kissen verstanden, die der Liebhaber der Shinzō gibt, die ihm das jus primae noctis schenkt.

(es wird nach ihrem Gewandmuster mit dem Blumenfächer und der Blüte des Doppelwappens wohl Hanaōgi als Shinzō sein sollen) breitet einen Seidenstoff aus, in den ihr und ihres Geliebten Wappen gewirkt ist.[1] Hinter ihr stehen in einem Kasten, gleichsam aus dem Panzer einer Riesenschildkröte herauswachsend, Pinie, Bambus und Pflaumenblütenzweig.[2] Eine Oiran, eine andere Shinzō und eine Kaburo sind dabei; eine Sake-Kanne und -Schale, ein «Spruchband» mit der Inschrift «kowameshi» (Bohnenreis) und andere Geräte deuten auf einen folgenden Festschmaus.

Bild 3. «Bild des Herausführens einer (?) Shinzō.» Eine Prozession des Ōgi-ya[3], voran ein laternentragender Diener, dann vier Mädchen mit hoch aufgetürmtem Blütenschmuck auf der Frisur, die Gürtel vorn geschürzt, dann eine Kurtisane (die gefeierte Shinzō Hanaōgi?) zwischen zwei Kaburos, deren eine eine Puppe trägt, dahinter eine Shinzō, drei Männer und die «Alte» des Hauses. Über der Szene ein Gedicht des Jippensha Ikku.

Bild 4. «Ein Bild, wie man sich drinnen darüber amüsiert, wenn auf der Straße ein Löwenmaskentanz vorbeikommt.» Oben das Gitter der Veranda eines «Grünen Hauses», hinter dem ein Liebhaber und 13 Frauen erscheinen, unten die Köpfe eines Festzugs, über denen die Reklame des Tama-Hauses, eine Trommel (?) und ein Kind ragen. Eine der reizvollsten Kompositionen.

Bild 5. «Bild einer Versammlung (von Kurtisanen) hinter dem Gitterfenster (des betreffenden Hauses).»[4] Gewissermaßen die Fortsetzung des vorigen, nur in tiefere Regionen gerückt. Hinter dem Gitter eine Schar von Kurtisanen in allen möglichen Beschäftigungen. Vor dem Gitter ein Zug (die Spitze des vorigen?), dessen einer Teilnehmer eine Fuchsmaske («kitsune» sagt die Inschrift) trägt, während sein Begleiter eine Trommel schlägt. Eine der schönsten Kompositionen des ganzen Werkes.[5]

Bild 6. «Bild des Blütenflors[6] in der Mittelstraße.» Die Straße ist nach Sitte des Festes im dritten Monat mit blühenden Kirschbäumen dekoriert. Festzug: Ein feister Alter schreitet zwischen zwei Kaburo voran, ein Diener hält einen Schirm über ihn. In Begleitung einer «männlichen Geisha» und eines andern Mannes folgt ein Würdenträger, der als Yedo-kami = «Exzellenz von Yedo» bezeichnet wird. Dann eine Oiran mit zwei Shinzō, eine Magd (banshin = «Wächterin») und zwei Diener, deren einer einen Schirm trägt. Ich vermute, daß die Männer an der Spitze des Zuges die über das Yoshiwara gesetzte Polizeibehörde repräsentieren. Die Doppelblüten des Gürtelmusters der Magd finden sich im Wappen der Hanaōgi aus dem Ōgi-ya.

Bild 7. «Wie es aussieht, wenn die Hausherrin zu einem Picknick in die Baumblüte[7] ausgeflogen ist.» Höchst lebendige Szene in einem «Grünen Hause», dessen Eigentümerin abwesend ist. Man spielt «Blindekuh», ein Mann mit verbundenen Augen hascht nach Mädchen, die die Stiege emporeilen, welche aus der Mitte des großen Saales in den Oberstock führt. Andere

---

[1] Solche Stoffe wurden an die Dienerschaft des betreffenden Hauses verteilt.

[2] Das Gegengeschenk der Dienerschaft an den Liebhaber, Wünsche für langes Leben bedeutend.

[3] Das Wappen des Hauses findet sich auf einer Laterne und verschiedenen Kleidungsstücken.

[4] Farbig in Bings Formenschatz.

[5] Übrigens führt die einzige als solche durch «Spruchband» gekennzeichnete Oiran ein Wappen, das auch im Ōgi-ya vorkommt.

[6] Der dichterische Pleonasmus soll dem japanischen hana-zakari gerecht werden.

[7] Hana-mi = «Blumenschau», «Ausflug», «Picknick» usw.

Gruppen beim Sake und beim Spiele. Eine Shinzō trägt auf dem Gewande wieder die Doppelblüten des Wappens der Hanaōgi.

Bild 8. «Bild der Einführung (des ersten Auftretens) einer Geisha.» Eine Schar von acht Damen[1] gruppiert sich vor einer Bühne, über der das Schild eines Yoshiwara-Hauses hängt. Zwei Angehörige (Alte und Magd) des Hauses blicken hinter einer Matte hervor. Vor der Bühne stehen, gleichfalls zuschauend, ein Knabe in Schwarz und ein Diener, welcher Fächer (mit dem Namen der debütierenden Sängerin und sie feiernden Versen) hält. Die Geisha selbst ist nicht sichtbar. Die Szene spielt auf der Straße, nicht, wie Goncourt will, im «großen Saale» des Yoshiwara-Hauses, was auch schon die Gegenwart ehrbarer Bürgerinnen von Yedo ausschließt.

Bild 9. «Bild des Laternen-(Festes).»[2] Ein reicher «Gast aus der Ferne»[3] hat am Abend des Laternenfestes neben der Gattin des Wirtes in einem offenen Teehaus Platz genommen. Wirt und Magd sind beschäftigt, zwei Lampions in drolliger Vogelgestalt zu fünf andern aufzuhängen, ein «Teehausdiener» führt eine «Geisha» heran und trägt ihren Koto-Kasten. Im Hintergrund kniet, ganz en face, das «Teehausmädchen». Auf der Straße bietet ein Verkäufer kleine Pakete an; er unterhält sich mit dem Diener eines «Grünen Hauses», der einer Oiran auf der Abendpromenade drei große Laternen voranträgt, die zwei der auf den Einband gepreßten Wappen zeigen.[4]

Bild 10. «Bild des Niwaka-(Festes).» Eine Laterne unten rechts zeigt an, daß wir uns in der «fünften Straße» befinden. Ein Zug von elf graziösen Geishas, voran eine zwölfte in Knabenhosen mit Schlaghölzern. Alle sind wie Knaben frisiert. Die elf Mädchen tragen fünf Laternen, mit Päonienblüten bemalt, zwei Fächer und eine große Löwenfigur. Ihre Kleidung ist ein reichgestickter Schurz mit Fransen, ein Unterkleid, auf dessen Rückseite das Schriftzeichen für Niwaka in einem großen Rund angebracht ist, und eine Art Überwurf mit langen Ärmeln. Eine der reizvollsten Kompositionen des ganzen Werkes. [Abb. Tafel 38a.][5]

Band II, fol. 1a; Band I entsprechend ein Gedicht (und zwar vom Verfasser des Ganzen, Jippensha Ikku) in Chrysanthemen- und Ahornzweigen.[6]

Bild 1. «Bild des ersten Tages des achten Monats.» An diesem Tage (Anfang September) legen die Oiran zur Promenade in der Mittelstraße weiße, oft von bedeutenden Meistern bemalte Kleider an. Eine Schar von fünf Oiran, deren weiße Gewänder in der Farbenausgabe blindgepreßte Muster

---

[1] Nicht Oiran, da alle den Obi hinten geschürzt haben!

[2] Das Tōrō-Fest, das mitten im Sommer gefeiert wird.

[3] Die Farbenausgabe läßt seine Fleischfarbe im Gegensatz zu der der übrigen Männer weiß.

[4] cf. das pag. 173 Gesagte.

[5] Dieses Bild ist auch, allerdings völlig ungenügend, in der «Japanischen Kunstgeschichte» von Oskar Münsterberg (Braunschweig 1905), Bd. II, pag. 191, Abb. 162, veröffentlicht. Die Unterschrift dazu lautet folgendermaßen: «Musme (es sind aber Geishas!) in Prozession auf der Straße beim Laternen-(Bon-)Fest (es ist aber im Titel Niwaka-Fest genannt!); Doppelseite aus dem Buche: Seiro yehon wuju (!! es heißt aber nenjū) gioji (Beobachtungen in den ‚Grünen Häusern' [es heißt aber: ‚Bilderbuch eines „Grünen Hauses": Ein Kampfrichter ein Jahr hindurch'!]), Farbdruck in Oktavformat von Utamaro, 1805 (es ist aber 1804 erschienen!)». Aus dieser Unterschrift sich ergebende und andere Gründe nötigen mich, mir die weitere Zitierung des genannten Buches in diesem Werke zu versagen.

[6] Die Pflanzen entsprechen dem Herbst und Winter, wie in Band I die Blumen dem Frühling und Sommer entsprachen. cf. Nr. 42.



Aus Nr. 205. Kgl. Kunstgewerbemuseum - Berlin.

Yama-uba und Kintoku mit dem Steckenpferd.



zeigen, zwei Shinzō und vier allerliebsten Kaburo gruppieren sich um den offenen Laden eines Teehauses (in der Mittelstraße), die «Wirtin des Teehauses»[1] bedient sie. Zwei Kurtisanen tragen Schmetterlingsfrisur. Eine andere, neben der Wirtin sitzend und durch ihre Stellung in der Komposition als Hauptfigur gekennzeichnet, trägt auf ihrem Gürtel die großen Fächer des Ōgi-ya.

Bild 2. «Bild einer angenehmen Nacht.»[2] Offene Veranda eines Hauses, die auf einen Garten mit Pinien und Ahorn hinausgeht. (Rote) Lampions beleuchten die kleinen Figuren einer Gesellschaft von Männern und Kurtisanen, die sich an den Reizen der Mondnacht erfreuen. Ein Mädchen in der Art von Liotards «Schokoladenmädchen» (cf. Nr. 337) kommt den vergitterten Gang entlang, der zur Veranda führt. Andere Gebäudekomplexe, wohl zu demselben gehörig. Im Hintergrund die Umrisse von Stadtbauten, Masten, wandelnde Passanten. Die Komposition läßt ziemlich kalt. Oben ein Gedicht des Sanjin. Übersetzung des dazugehörigen Kapitels pag. 135 f.

Bild 3. «Bild der ersten Zusammenkunft» resp. des ersten Besuchs bei einer Oiran. Im großen Saale eines «Grünen Hauses» sitzen drei Gäste, gleichsam antichambrierend. Der Diener des Hauses flüstert dem einen etwas ins Ohr. Auf hohen Leuchtern brennen zwei Kerzen; im Hintergrund ein Wandschirm mit zwei Fasanenenten, ein Koto und anderes Gerät. Sehr trockne Komposition. Der Doppelblütendekor eines Lackkastens könnte auf das Wappen der Hanaōgi aus dem Ōgi-ya deuten.

Bild 4. «Der Saal des geliebten Gastes.»[3] Das Bild gibt einen Einblick in verschiedene Räume eines «Grünen Hauses». Im Salon steht derselbe «Schildkrötenkübel», den wir auf dem zweiten Bilde des ersten Bandes sahen, diesmal mit Iris und Pinie dekoriert. Wir haben es also wieder hier, wie dort, mit dem Ōgi-ya zu tun. Eine Shamisen-Spielerin und ein Mädchen mit einer Teekanne hocken davor. An dem Pfeiler, der die Schiebetür eines Korridors trägt, lehnt eine Oiran in kostbarem, mit großem Falken dekorierten Gewande, die dem Reiswein zu viel Ehre erwiesen hat. Eine zurückgeschobene Tür läßt einen Raum erscheinen, in den eine Oiran, das Gewand ganz mit Möwchen bestickt, neugierig hineinschaut.[4] Der «geliebte Gast» sitzt tabakrauchend darin vor einem bronzenen Kohlenbecken, zwei Oiran sind um ihn beschäftigt. Das Oberkleid der einen zeigt ein Ornament schöner Pfauenfedern. Ein Diener des Hauses mit Schlaghölzern geht vorbei.

Bild 5. «Das Zimmer eines, der seine Zeit mit Kurtisanen verbringt.»[5] Das Bild zeigt ein Zimmer desselben Hauses am andern Morgen, einem trüben Wintermorgen. Der Gast sitzt am Fenster, stochert in den Zähnen und blickt auf die schneebedeckten Bäume des Gartens. Er hat eine höchst nachdenkliche oder gelangweilte Haltung. Vor dem Kohlenbecken des vorigen Bildes kauert eine Oiran, in der Rechten zwei lange Nadeln, in der Linken einen Papierbausch haltend; eine «Furishin» hantiert mit Teekanne und Kohlen-

---

[1] «Chaya-no-nyōbō.»

[2] Die Paralleltitel sagen: «Mondbetrachtung». Dieser ist die Nacht des fünfzehnten Tages des achten Monats geweiht.

[3] Iro-kyaku no zashiki. Iro ganz eigentümlich geschrieben, Lesart aber durch den Text des betreffenden Kapitels gesichert. zashiki = «Salon», ist auch irregulär geschrieben.

[4] Sie ist Heya-mochi genannt, eine Charge des Yoshiwara, die ich nicht kenne. Wörtlich: «Zimmerbesitzerin».

[5] Itsuzuke no zashiki.

schaufel, eine «Banshin»[1] schiebt einen Wandschirm beiseite. An einer Schiebetür lehnt ein Besen, eine Kaburo trägt ein Wasserbecken herbei, eine zweite schafft ein Kleidungsstück fort. Trübselig-klägliche Stimmung in der ganzen vortrefflichen Komposition.

Bild 6. «Bild des Abschieds der Liebenden am nächsten Morgen.» Das Treppenhaus, Blick in die Flucht der Zimmer des Oberstocks. Eine Kurtisane legt ihrem Geliebten einen Mantel, eine andere eine schwarze Kapuze um, eine dritte stützt sich aufs Geländer und blickt ihm nach.[2] Ein kahlköpfiger Alter wankt in sehr geknickter Haltung den Korridor entlang.

Bild 7. «Das Gesetz des öffentlichen Hauses.»[3] Der Gast, der mit der Oiran eine Art Scheinehe geschlossen hat, ist ihr untreu geworden. Sie hat ihm nachspüren, ihn ergreifen und zu sich bringen lassen und nimmt nun nach Yoshiwara-Gesetz Rache an ihm durch gehörige Verspottung. Szene ist der große Saal, Diener und Kurtisanen blicken durch halbgeöffnete Schiebetüren hinein. Die beiden Leuchter des dritten Bildes sind wieder angezündet. Die beleidigte Oiran lehnt an der Schiebetür. Sie hebt den Ärmel zum Munde, um ihr Lachen zu verbergen. Ihr Gewand zeigt die Doppelblüten der Hanaōgi des Ōgi-ya. Ihr gegenüber sitzt der unglückliche Gast — sicherlich der von Bild 5 — auf allen Vieren. Man hat ihm ganz abscheuliche Augenbrauen angemalt, ihn wie eine Kaburo frisiert und ihm lange Schlappärmel angebunden. Den «hohen Gerichtshof» bilden die Furishin und die Heyamochi von Bild 4 und 5, die sich vor Lachen ausschütten wollen, auf der rechten Seite, der Yedo-kami aus Band I, Bild 6 und eine nicht bezeichnete Dame[4] vor Tee und Speisen auf der linken Seite, und eine alte Magd[5] und der Teehausbesitzer[6], den wir Band I, Bild 9 kennen lernten, in der Mitte. Alle diese hocken oder knieen.

Bild 8. «Bild der Reiskuchenbereitung» für das Neujahrsfest. Am Schlusse des ganzen Jahreskreises führt uns der Meister nun auch in die Küche des Hauses. Diener (in Blau) mit Kopftüchern, auf den Gewändern das Livreezeichen «Glücklich»[7], stampfen Reis in Kübel und Mörser, kneten Teig usw. Oirans und Kaburos lungern umher, ein prachtvoll lebendiges Bild, etwas an Hokusais Art gemahnend. Bemerkenswert ist, daß eine teeschalenpräsentierende Kaburo dasselbe sehr eigenartige Gewandmuster hat wie die eine Kaburo auf Bild 5, eine andere ganz analog (der Dekor dieser kommt zugleich als Wappen der Takigawa des Ōgi-ya vor), und daß eine Kurtisane als Stickerei wieder die Doppelblüten trägt. Hier schließt der Zyklus, das folgende Bild ist eine Art Zugabe des Meisters.

Bild 9. Etwa: «Bild des Malers des Yoshiwara-Hauses.»[8] Im großen Saale des Hauses kniet Utamaro selbst vor einem riesigen Wandschirm, auf den er die gigantische Figur eines Hō-ō-Vogels (Phönix) gemalt hat, und pinselt an den Federn des Hinterkopfs. Der Meister erscheint in scharfem

---

[1] ban-shin = «Hüterin» o. ä., die auf dem vorigen Bilde neben dem Gaste saß. Wer die furi-shin ist, weiß ich nicht.

[2] Dieser ist nach Wuchs und Kleidung der Gast des vorigen Bildes.

[3] shōka (= seirō usw.) no hōshiki (mit dem Nebensinn der Strafe).

[4] Es ist sicherlich die Gattin des Teehausbesitzers I, 9, da ihr Gewand dieselben Vögel zeigt, die die Lampions jenes Bildes imitieren. Auch ist ihr Gatte neben sie placiert.

[5] Yarite.

[6] Cha-ya teishu.

[7] Yoshi, wegen Yoshi-wara?

[8] Es wird «Shōjōrō tsuke irodori kō zu» zu lesen sein.

Profil, das Auge klein, etwas gekniffen, um die große Vogelfigur mehr in der Fernwirkung zu erkennen, die Nase an der Wurzel tief eingebogen, die Unterlippe wie in der Anstrengung des Knieens ein wenig über die gekniffene Oberlippe herausgeschoben, die ganze Gestalt etwas schlaff und gealtert, Hände und Unterarme fleischig, Beine hager. Das Wappen seines einfachen Gewands ist ein Efeublatt. Um ihn herum stehen zehn Farbenschalen (eine elfte hält er), ein Kasten mit Farben und anderes Malgerät. Ein kleiner Schüler scheint seine Pinsel in warmem Wasser zu spülen, das man auf den seit Bild 5. 6 bekannten Kohlenbehälter[1] gesetzt hat. Der Junge blickt auf vier neugierige Frauen und eine die Ellbogen auf den Boden stützende Kaburo des Hauses, die Werk und Maler anstaunen.[2] [Abb. Tafel 38 b.]

Katalog Gillot bildet irrig zu seinem Exemplar des Werkes (Nr. 700) neben dem Oberteil von Band I, Bild 4 noch ein angeblich ebendazugehöriges Bild (pag. 85) ab, das aber wahrscheinlich aus Toyokunis I ibid. Nr. 584 zitiertem Buche Yehon imayo sugata stammt, da es auf Goncourts Beschreibung des fünften Bildes des zweiten Bandes (pag. 103 ff.) genau paßt. Es ist betitelt: Kashi-mise, etwa: «Marktschau», und stellt Kurtisanen am Gitterfenster dar, denen eine Wahrsagerin die Zukunft enthüllt. Eine recht flache Komposition, durch das Bild einer zwerghaften Alten, die, ein großes Paket und Gefäß schleppend, auf der Straße dahintrottet, noch unangenehmer gemacht.

44. Yehon hana-no-kumo = «Bilderbuch: Die Blumenwolke». Ohne Datum. 4°. (Goncourt, v. Seidlitz.)

Das Buch ist mir nicht bekannt geworden.

Aus Sammlung Gillot zitiert Goncourt noch folgende Werke, von denen ich aber nicht gewiß bin, ob es nicht Serien sind:

45. Kleines Buch. Zehn Frauenbilder.

46. Kleines Buch. Desgl. in allen Details ihrer Toiletten.

47. Kleines Buch mit «cachet de Wakai». Tägliche Beschäftigungen japanischer Frauen.

Und aus Sammlung Duret:

48. «Les mœurs des femmes selon leur état.» Kleines Buch, «Sobre coloration», 16 Blätter, das auch v. Seidlitz nennt.

Zu einer dieser letzten vier Nummern werden die sechs kleinern Blätter aus Goncourts Sammlung gehören, die ich vor Jahren in Sammlung Wagner sah. Verleger Jūzabrō, Gelbgrund. Kurtisanen berühmter Häuser mit Namensbeischriften.

49. Hier sind vielleicht die «sieben Blätter eines Albums oder unauffindbaren Buches» zu nennen, von dem Sammlung Gonse fünf, Sammlung Bing zwei Tafeln besaß, die Goncourt unter «Surimono» Nr. 9 bucht.

1. (Gonse) Pferde, eins wälzt sich am Boden. 2. Fischer. 3. Erscheinung des Sennin am Himmel und die Wäscherin. 4. Die Falle für die Füchse. 5. Ein Daimyō schläft auf einem Pferde, das ein Bauer führt. 6. (Bing)

[1] Er ist auch I, 2. 7 abgebildet.

[2] Abbildung bei Strange.

Eine Bleicherin schlägt ihren Feuerstahl, um ihre Pfeife anzuzünden. 7. Ein japanischer Herr, von seinem Possenreißer begleitet.

50. Zu Albums, die ich nicht nachzuweisen vermag, gehören sicherlich auch die in Hayashis Katalog neben den Blättern aus unsern Nr. 36. 38 aufgezählten Blätter in Querformat ohne Signatur:

—— Nr. 883. «Auf einer Brücke klettert ein Kind auf das Geländer. Seine Mama hält es am Gürtel fest, eine andere Dame steht dabei.»

—— Nr. 885. «Versteckt in dem hohen Grase hat ein Bauer eine Falle aufgestellt, der sich zwei Füchse nähern.» Dasselbe wie Nr. 49, 4?

—— Nr. 886. «Am Ufer eines Flusses nähert sich ein Mann, dessen Gesicht hinter einer Maske mit langer Nase verborgen ist, einer Gruppe von Kindern, die sich prügeln.»

c) Erotische Werke.

Wir haben der Bequemlichkeit halber den Büchern auch die wenigen Einzelblätter angeschlossen.

α) Schwarzdruckbücher.

Goncourt zählt folgende Werke auf:

51. Yehon mina-mezame = «Jedermann erwacht». ? Bde. 1786, durch Utamaro und (den Autor) Rankokusai signiert. Schwarz mit Abtönungen. Zwei Bilder beschrieben. (pag. 58.)

52. Yehon tama-kushige = «Bilderbuch: Juwelenkammhaar». ? Bde. 1789.

[Takaragura fällt hier fort. cf. Farbige Bücher Nr. 75a.]

53. Yehon yo-mitsu-fumi = «Bilderbuch: Geheimer Brief der Nacht». 3 Bde. Undatiert.

54. Chi-gusa no iro = «Tausend Farbenarten». 3 Bde. Undatiert. [cf. zu dem Farbenbuch Engi Takaragura Nr. 75a.]

55. Yehon masu-kagami = «Bilderbuch: Der helle Spiegel». 3 Bde. Undatiert.

56. Yehon iro-no-chigusa. Derselbe Titel wie das vorletzte! 3 Bde. Undatiert. Verwechslung?

57. Tsumanabe = «La Marmite de Tsukuma» (?). 3 Bde. Undatiert.

58. Yehon hime-haji-ure Gc. = «Erster Versuch über die Frauen». ure muß falsch gelesen sein. 3 Bde. Undatiert. Titelblatt mit Gänsen, Schwänen und Raben. Ein Bild beschrieben.

Ich nehme die Nummern mit Vorbehalt auf, da es leicht möglich ist, daß es sich bei einigen um Nachdrucke handelt (cf. Takaragura, Chi-gusa no iro, Yehon iro-no-chigusa). Die beiden gleich zu beschreibenden Schwarzdruckbücher gehören dieser Liste nicht an.

59. Yehon koi ebi kata.[1] Ohne Datum. 17,3 × 13,2 Bild- und Satzspiegel. 3 (oder 2) Bde.

Mir ist Band I bekannt. Zwei Seiten Vorwort. Halbbild: Die schönen, großen Köpfe eines jungen Liebespaars. Der Schopf des Jünglings ragt über den obern Rand hinaus. (cf. pag. 73.) Bild 1. Ein jugendlicher Krieger neigt sich über ein schönes knieendes Mädchen, dabei auf dem Wandschirm das Bild des Glücksgotts Fukurokuju mit der Schildkröte. Es folgen noch fünf doppelseitige und ein einseitiges Bild (erotisches Medaillon auf schwarzem Grunde). Zehn Seiten Text. Die Typen erinnern stark an das Yehon hanafubuki (Nr. 76); es scheinen manchmal dieselben Modelle zu sein. Aber die Figuren sind größer, der szenarische Apparat ist denkbar einfach, das Grob-Erotische tritt mehr zurück, die Leiber sind schlank, die Linien zeigen schönen Schwung. Ende der neunziger Jahre.

60. Yehon Yedo-nishiki = «Bilderbuch: Brokat von Yedo». 16,8 × 12,7 cm Bildspiegel. Ohne Signatur und Datum. Der Autor des Vorworts nennt sich Kō-heki-tei, der des datierten Farbenalbums Toko-no-mume (Nr. 65): Kō-tei mit denselben Zeichen. Diese Übereinstimmung und die Kunst des Buches führen auf den Anfang des 19. Jahrhunderts. 3 (2?) Bde.

Mir sind der erste und letzte Band bekannt.

Das poetische Vorwort Band I, pag. 1—3 sagt ungefähr[2]: «Dies ist ein höchst außergewöhnliches Rollbild (makimono), lang wie ein Frauenhaar, das seine Feinheit vom Kokon der Seidenraupe nahm, mit dem Ausdruck des Auges geweift, dem Rot der Blumenlippen gefärbt und mit weißen Fäden und schwarzen Spinnwebfädchen gerade gereiht, mit Garn so fein, wie weidenschlanke Hüften[3], als habe ein Landmann der Ostprovinz[4] mit seiner Hand auf dem Webstuhl Schnee gewoben, und als hätten es die Finger chinesischer Weberinnen[5] gewirkt.... Es wirkt um so kühlender, wenn der Sommerliebeswind die Leiber umfängt und sie erregt, um so wärmer, wenn der Winter die beieinander Ruhenden in Schweiß badet. Es ist eine starke Rolle, wenn man sie liniengerade emporhält, und wenn man ihr Gewebe streichelt, fühlt es sich wie Sammet[6] an. Darum ist sie ‚Brokat von Yedo'[7] benannt.» Die Datierung entspricht dem Bilde: «Erste Stickarbeit des neuen Jahres (himehajime), ein Vergnügen des ersten Monats». Ganz analog ist das obengenannte Toko-no-mume = «Erste Schrift im neuen Jahre, frühmorgens» datiert.

---

[1] So liest ein Japaner die Kursiven des Titels, der mir unübersetzbar ist.

[2] Die Übersetzung ist der vielen veralteten Vokabeln wegen sehr schwierig.

[3] Yanagi-goshi = «Schenkel des Weidenbaums» geht auf besondere Schönheit der Frauen, die gern mit der Weide verglichen werden.

[4] Azuma-otoko in veralteter Schreibweise.

[5] Text: ayaha. Hepburne gibt als veraltet: ayaha-ori = «chinesische Weberin». Die folgende Stelle scheint zu sagen, daß auch der Stern Orihime = «Weberin», unserer Wega entsprechend, es nicht feiner gewoben hätte.

[6] birōdo.

[7] cf. pag. 112.

Das Gleichnis einer Bilderrolle hat seinen guten Grund: Es gehören immer einige Bildgruppen zusammen, entweder so, daß verschiedene Bilder eine einzige Szene geben, oder so, daß ein Bild die Fortsetzung des andern ist.

Band I, Bild 1. Ein Schwertträger belauscht das Liebespaar auf **Bild 2. Bild 3.** Der Jüngling von Bild 2 belauscht eine Liebeswerbung, die wohl resultatlos verläuft, denn auf **Bild 4** zeigt sich das Mädchen von Bild 3 einem andern Manne freundlicher. Alle Männer dieser Bilder sind mit Schwertern bewaffnet. **Bild 5** gibt die Belauschung einer Liebesszene durch den betrogenen Gatten, **Bild 6** die Entlarvung der Übeltäter. **Bild 7** zeigt die Verlockung des jungen Weibes eines alten blinden Gatten, der dabeisitzt und ahnungslos seine Tabakopfeife stopft, **Bild 8** bei demselben Interieur die Verführung. Ein schöner Päonienzweig schließt die Kette, es folgen 14 Seiten Text.

Band III, Bild 1. Ein Laternenträger belauscht eine Liebeswerbung auf **Bild 2,** die **Bild 3** zur Erfüllung gelangt. **Bild 4** zeigt ein Elternpaar, das sein Kind dadurch von seinen Liebkosungen abzulenken versucht, daß es dasselbe auf den Nebenraum aufmerksam macht. Dort aber, **Bild 5,** feiert gerade die Köchin ein Schäferstündchen. Ähnlich hangen **Bild 6** und **7, Bild 8** und **9** zusammen. Ein Päonienzweig prangt am Schlusse, es folgen 13 Seiten Text.

Die Kunst ist meisterlich, die Erfindung höchst originell, und man bedauert gerade bei diesem Werke aufs lebhafteste, daß der Künstler seine immense Kraft auch auf solche Stoffe verschwendet hat.

61. Extra lineam: Mir sind außer den ebengenannten Büchern noch zwei Doppelblätter eines Schwarzdrucks bekannt, eins die Tändelei eines Ehepaars, das andere die Hintergehung eines schlafenden Gatten darstellend. Die Formen sind nicht hervorragend, die Typen zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit denen des Farbenbuchs Koi no futosao (Nr. 72).

Zahlreiche andere Bücher, die unter Utamaros Namen in den Sammlungen auftauchen, gehören der Richtung des Katsukawa Shunchō und Yeishō an. Es wäre nützlich, wenn die Sammler die Texte, besonders die Vorworte, lesen ließen, da die meisten verborgene Signaturen enthalten.

β) Albums und Bücher in Buntdruck.

Goncourt hat in seiner Liste nur einen kleinen Teil der vorhandenen Werke aufgezählt. Es ist nicht ganz leicht, die vielen losen Blätter von Albums, die sich in den Sammlungen zerstreut finden, zu ganzen Stücken zu gruppieren. In den meisten Fällen, wo sie in ein Buch gefügt waren, fand ich sie von Bildern anderer Meister begleitet. Die Schwierigkeit einer Scheidung, die bei paginierten Büchern wegfällt, möge etwaige falsche Gruppierungen entschuldigen.

Daß aber zu den drei bei Goncourt genannten Büchern noch fünf hinzugefügt werden konnten, zeigt, wie wenig diese Gruppe bisher bekannt war.

Wir geben zuerst die Albums, dann die Bücher.

Albums.

62. Uta-makura = «Kopfkissenlied». Großes Album, 23,5×37 cm Bildspiegel, datiert «achtes Jahr (sc. Temmei = 1788) im Lenzmonat». Name des Meisters im Vorwort angedeutet. 1 Doppelblatt Vorwort, 12 Doppelblattszenen, 2 Doppelblätter Novellen. Mir in zwei Exemplaren bekannt.

Bild 1. Awabi-Taucherinnen. Bereits pag. 68 beschrieben.

Bild 2. Die Szene stellt zwei Dienstboten beim «großen Reinmachen» des Hauses dar. Das Weib mit rasierten Brauen verhüllt das Gesicht. Ihr olivgelber Obi ist nach vorn gebunden, ihr schwarzes durchsichtiges Kreppgewand, das mit einem weißen Blütenstern-Mon geziert ist, fällt über das stupide Gesicht des blauweiß gekleideten Mannes. Ihr Unterkleid ist weiß und durch Blindpressung gerippt. Im Hintergrund liegen zusammengeklappte Wandschirme. Ein Sake-Service mit einem weißen, blau gezeichneten und beschriebenen Porzellannapf steht links.

Bild 3. Ein Paar, das einen Ausflug in die Kirschblüte gemacht hat. Die Dame trägt ein violettes Kleid mit gelbem Glyzinen-Mon, einen blaßblauen, violettgeblümten Obi, rote Dessous und rote Wadenstrümpfe (cf. Nr. 136), der Mann, dessen charakteristischer Kopf auf ein Porträt deutet, ein blaues Unterkleid, ein dunkelgraues Oberkleid mit Mäandern aus weißen Pünktchen und ein blauweißes Kopftuch.

Bild 4. Das Traumbild des schönen Mädchens, bereits pag. 68 beschrieben. Sie trägt ein blaßblaues, mantelartiges Gewand, das mit dunkelvioletten Blumen und weißem Zickzackmuster bestickt ist, und rote Unterkleider. Ihr schön gezeichnetes Haar ist verwirrt.

Bild 5 mit Utamaros Selbstbildnis ist bereits pag. 68 f. beschrieben.

Bild 6. Inneres eines Hauses, in dem eine Laterne steht. Die Dame, deren Brauen rasiert sind, trägt ein violettes Gewand und rote Unterkleidung, der Mann einen weißen Anzug mit violetten Streifen. Große Leidenschaftlichkeit.

Bild 7. Eins der farbenherrlichsten Bilder. Ein großer Wandschirm, teils mit Blütenzweigen, teils mit grauem Bambus bemalt, deckt den ganzen Hintergrund. Die junge Dame, die den Ärmel vor den Mund hält, trägt ein mattblaues Kleid mit dem Wappen eines weißen Blütenbüschels, olivfarbige, blaßrosenrote und feuerrote Unterkleider und einen schwarzen, gelb und weiß gestickten Gürtel. Um ihren Hals schlingt sich ein schmales Band, das wohl ein Untergewand halten soll. Der Mann trägt ein blaugrünes, fein gemustertes Kleid und eine olivgelb und blaßblau gefärbte Schärpe. Die feinen Töne mit dem Lichtgelb des Wandschirms stimmen die Szene äußerst sonnig.

Bild 8. Feiste Alte in violettem, schwarz bortiertem und grüngelb gefüttertem Mantel und ein unbekleideter Mann. Hellgrauer Grund ohne Andeutung des Ortes.

Bild 9. Die beiden Holländer, bereits pag. 69 f. beschrieben. Ein Stück mikaziert.

Bild 10. Schönes jugendliches Paar. Die Dame trägt ein weiß gepunktetes und mit Efeublättern besticktes Gewand; ihr Gürtel zeigt große Ringelsterne. Der Mann hat ein spärlich gestreiftes Kleid, einen geblümten Gürtel und ein geometrisch gemustertes Kopftuch. Ein Wandschirm mit einer Chrysanthemenstaude bezeichnet das Interieur.

Bild 11. Raum mit einem Papierfenster. Liebespaar in heftiger Pose, die dadurch noch stärker wirkt, daß beide Figuren von den Rändern geschnitten werden. Das Weib, auf deren Gewand ein Schmetterlings-Mon und Malvenblätter und -blüten angebracht sind, trägt einen Papierhut. Ihr Nasenflügel ist stark geöffnet, ihre Augen schielen, vor den Mund hält sie einen Papierbausch. Das Gesicht des Mannes wird durch ihren Hut zum großen Teile verdeckt, doch läßt sich erkennen, daß sein Mund weit offen steht. Die Komposition erinnert an bestimmte Blätter des Koryūsai.

Bild 12. Interieur mit Gitterfenster und Teekanne. Eine Dame mit etwas verworrener Frisur packt einen Knaben am Halsbausch. Sie trägt ein kariertes Kleid und einen Gürtel mit geometrischen Mustern. In der Linken zerknittert sie ein Schriftstück, ihr kleiner Finger ist auf eigenartige Weise umwickelt. Offenbar ist sie die Erzieherin des Knaben. Dieser ist schwarz gekleidet und hält eine elegante Tabakopfeife in der Rechten, während er die Linke abwehrend erhebt. Die Szene braucht an sich nicht erotisch gedeutet zu werden. Ihre Pointe scheint mehr in einer gewissen Unvorsichtigkeit zu liegen, wie sie sich auch sonst dargestellt findet.[1]

63. Yehon kimi-ga te makura = «Bilderbuch: Deine Hand (ist mein) Kopfkissen». 17,8 × 23,7 cm Blattgröße. Ohne Signatur. Am Schlusse des Vorworts das Datum in den beiden astronomischen Zeichen des Jahres 1789. 12 Szenen, 9 Doppelblätter Roman.

Das Werk trägt die Färbungsart einer spätern Zeit, als es datiert ist. Die bunten Töne wirken etwas unharmonisch, die Gesichter sind um so hübscher. Von einzelnem nenne ich:

Bild 4. Eine Dame in Papierhut, violettem Kostüm, roten Dessous und Strümpfen wird auf einem Spaziergang in einsamer Gegend von einem Straßenräuber (Text: oihagi) überfallen. **Bild 8.** Ganz junges Paar, das Mädchen in Violett und Rot, der Knabe in Blau; auffallend durch das mächtige, gelb karierte Schwarz einer Decke und den tiefschwarzen Obi des Mädchens. **Bild 10.** Überfall in einem Badezuber, spielt wohl in einem Badehaus.

64. Album ohne Titel mit 9 Tafeln, «höchst heftige Posen, Farben, die durch die Eindrücke des Endes des 18. Jahrhunderts übertäubt sind». (Goncourt.) Ohne Datum.

Aus diesem Album sind mir mindestens vier Blätter bekannt, eins, das auch Goncourt (übrigens mit einem sehr irreführenden Fehler) erwähnt, und auf dem sich die Dame in grauem Bademantel vor einem Standspiegel das Haar zusammennimmt, während sie den Kamm zwischen den Zähnen hält; ein zweites mit äußerst bizarren Stellungen läßt in seinem Begleittext den Mann erzählen, daß er seiner Liebsten sein ganzes Vermögen opfern wolle; ein drittes stellt dar, wie eine Frau in Abwesenheit ihres Gatten einen Geliebten eingelassen hat und ihn wegen der Rückkehr des Mannes beruhigt; das vierte ist besonders farbenschön durch das sattblaue Kleid des anmutigen Mädchens. — Die Figuren dieses Albums gehören zu den größten, die ich

[1] Sämtliche Bilder des Utamakura nebst dem Vorwort sollen, wie ich erfahre, demnächst in einer graphisch vollendeten Reproduktion für wissenschaftliche Kreise privatim herausgegeben werden. Nur für Studienzwecke hergestellt, ist sie bei der großen Seltenheit der Originale von hohem Werte für die Utamaro-Forschung.



Aus Nr. 199. Kgl. Kunstgewerbemuseum - Berlin.

Der Glücksgott Daikokuten.



in Utamaros erotischen Werken gesehen habe. Der Grund ist oben mattgrau, unten, soweit sichtbar, lichtgrün.

65. Toko no mume = «Pflaume des Bettes».[1] 18,8 × 25,7 cm Doppelblattgröße. Das Vorwort schildert in rhythmischer Form ein Symplegma und schließt mit den Worten:

Wer ist des neuen Werkes,
Der neuen Bilder Maler?
Ihr alle ja, ihr kennt ihn,
Den Pinsel Mudamaras!

Ein merkwürdiges Pseudonym, denn Muda heißt «unnütz»[2] und mara «membrum virile». Das chinesische Zeichen neben mara ist aber Ma (wie in Utamaros Namen) und Rō geschrieben. Neben dem Schlusse des Vorworts findet sich die Datierung «Im Jahre 2, erste Schrift im neuen Jahre, morgens». Es kann nur Kiōwa 2 = 1802 gemeint sein. Zwölf Bilder in Violett, zwei in Schwarz, Blaugrün — dafür auf einigen Tafeln Saftgrün —, Gelb, Mattgrau, Blaßrosa, Hellblau. Rot, Braun und Orange fehlen ganz. Gesprächstexte. Dichter: Kō-tei. (cf. Nr. 60.)

Bild 1. Kurtisane mit einem Manne Sake trinkend, wohl Parodie auf den japanischen Hochzeitsbrauch. **Bild 2.** Kurtisane. Sehr farbenschön durch den Kontrast von Gelb und Rotviolett. **Bild 4.** Ein junges Weib und ein Knabe. Auf dem Wandschirm der Glücksgott Hotei, Lotos und ein Blütenbaum. **Bild 7.** Die Schöne trägt einen Papierhut, ein violettes Kleid und Strümpfe. **Bild 8.** Ein Ehepaar. Der Vater sucht den Säugling mit einer Klapper zu unterhalten, die Mutter benutzt als Kopfkissen eine Trommel.

Die Kunst des Werkes zeigt den reifen Meister, der seine frühern Gedanken immer wieder variiert. Der Schnitt ist penibel, die Farben wirken vornehm.

66. Album ohne Titel und Datum. 13 Blätter. Grund leicht grau gefärbt. Goncourt lobt die zarten Aquarelltöne und beschreibt kurz ein Blatt mit einem Spiegel.

Auf das Wenige, was er über die Kunst des Werkes sagt, würden vier Blätter passen, die ich in einem Album vor eine oft gedruckte erotische Szenenfolge des Yeishō (cf. pag. 74) eingefügt finde. Sie sind in Farben und Feinheit der Zeichnung von ganz hervorragender Schönheit. Das erste zeigt ein Liebespaar vor einem Wandschirm, auf dessen rosigen Grund ein herrlich blühender Pfirsichbaum gemalt ist. Auf dem zweiten trägt der Mann, dessen Typ ein Porträt zu sein scheint, ein Gewand mit dem Perlhuhnmuster. Dies Blatt ist insofern besonders interessant, als es eine kaschierte Signatur des Utamaro enthält. Der Mann sagt nämlich zu seiner Dame: «Ich habe in Naniwa, Takashima usw. viele schöne Japanerinnen kennen gelernt, aber keine so schön wie du und wie die schönen Frauen aus dem Pinsel des Utamaru usw.» Maru findet sich in solchen

---

[1] Der Titel ist nur handschriftlich gegeben. Im Vorwort findet er sich nicht, was die Notiz bedenklich macht.

[2] Mu kommt direkt an Stelle von U vor, z. B. muma für uma, mumare für umare, mume für ume.

«verdeckten Signaturen» auch sonst für Maro (cf. Nr. 71, Anm. 1). Das dritte Blatt, durch wunderbar fein gestimmte graue, braunrote und violette Töne ausgezeichnet, enthält in seinem Texte einen obszönen Gassenhauer, wie er im Yoshiwara von Yedo kursieren mochte, da ich ihn in ähnlichen Werken noch dreimal gefunden habe. Das farbenglühendste ist das vierte, wo besonders ein leuchtendes Rot, ein tiefes Schwarz, ein dunkles Olivgrün und ein ganz seltenes Grüngelb kontrastieren. Die Blätter dürften aus der Mitte der neunziger Jahre stammen.

67. In einem Album findet sich außer einem Einleitungsblatt des Torii Kiyonaga und der Nr. 66 erwähnten Serie des Yeishō auch eine Szene von Utamaro, auf der das Mädchen lilienschlank erscheint und in ihren Formen an die «Zwölf Stunden der ‚Grünen Häuser'» (Nr. 297) erinnert. Dies selbe Blatt findet sich ebenfalls einer Szenenkette aus Katsukawa Shunchōs «Kōshoku zuye jūni kō» beigefügt, und mit ihm noch ein zweites derselben Utamaro-Serie, das ein schönes Paar von einem transparenten grünen Moskitoschleier halb verdeckt darstellt.

68. Einer besondern Serie gehört ein schönes und ziemlich dezentes Blatt an, auf dem sich ein Mädchen über einen Jüngling neigt und zu ihm spricht: «Ich denke am Tage jede Minute, jede Sekunde an dich, und die ganze Nacht träume ich von dir. Ich weiß nicht, warum ich dich so heftig liebe!» Auf dem Wandschirm hinter den Figuren ist ein Blütenbaum abgebildet, auf dem der Frühlingskuckuck Hototogisu das Liebespaar anzurufen scheint.

69. Aus einem Album, in dem auch die Fußböden abgebildet sind, stammt ein lebhaft gefärbtes Blatt, auf dem die Schöne — eine Kurtisane — in Rot, Violett und Weiß, der Mann in Orange und Schwarz gekleidet ist. Es gehört in die Nähe des Yehon warai jōgo (Nr. 73). Der Mann hat eine rötliche Hautfarbe.

Eine große Anzahl von in den Sammlungen zerstreuten Blättern vermag ich nicht bestimmten Gruppen zuzuweisen. Es wäre von Wichtigkeit, wenn die Sammler gegenseitig die Formate der Blätter, Notizen über die Fleischfarbe der Männer, über die Grundfarben des Ganzen, über die Interieurs, die Farben der Hintergründe, die Texte austauschen wollten. Erst dann ließen sich bestimmte Blätter zusammenschließen, und die Liste würde sicherlich um eine beträchtliche Anzahl von Nummern reicher werden.

Bücher.

70. Farbiges Buch ohne Titel. Die Eigentümlichkeit des Werkes besteht darin, daß es nur mit Ziegelrot, Gelb, Mattgrau und Mattbraun koloriert ist, aber alle blauen, grünen und violetten Töne

fehlen, was dem Ganzen eine äußerst feine, gedämpfte Stimmung gibt. Mir ist nur der zweite Band bekannt geworden.

Band II, pag. 1. Die Büsten des Liebespaars Osome und Hisamatsu auf mattgrauem Grunde. Das Mädchen trägt einen weißen Schleier und eine schwarze Robe mit Kirschblütendekor. Sie schlingt wie zum Schutze ihren Arm um den Kaufmannslehrling, der die unter dem Ärmel verborgene Rechte verlegen nach dem Gesicht erhebt. Eine ganz reizende Komposition. Sieben Doppelseitenbilder. Erwähnenswert **Nr. 3.** Eine Kurtisane wird von einem Diener begleitet, der ihr mit einer Laterne, auf der rot und schwarz die Wappen des betreffenden Hauses prangen, geleuchtet hat. Beim Aufspannen ihres Regenschirms ist sie auf dem schlüpfrigen Boden ausgeglitten, und der Diener macht sich diesen Zufall zunutze. **Nr. 4.** Gewaltig wirkend durch große Leidenschaft. **Nr. 5.** Ein Mann, der mit einer Kurtisane kost, und dessen scharfes Profil große Ähnlichkeit mit dem Selbstporträt Utamaros im «Jahrbuch» zeigt, nur daß der Mann jünger ist. Die oben eingedrückte Nase entspricht ganz der ironischen Bemerkung des Künstlers über seinen Gesichtserker, die wir pag. 113 f. wiedergegeben haben. Sein Gewand ist grau mit Punktmuster, was wieder auf den Künstler schließen läßt. **Nr. 6.** Ein erwachender Mann, der in ungeheurer Komik gähnt und die Arme streckt, ein ganz köstlicher Kerl. — Nach diesen Szenen zeigt eine pag. 1 entsprechende Seite die obern Gesichter eines Liebespaars, dessen Kuß durch einen großen Fächer verdeckt wird. Auf dem Fächer befindet sich das Doppelwappen: mume (Pflaumenblüte) und kawa (Strom). Eine der anmutigsten Kompositionen des Meisters. Es folgen zehn Seiten Text, die eine Geschichte mit einer Art Heinrich Heinescher Pointe enthalten. Dieses Textstück ist identisch mit dem des zweiten Bandes vom Warai jōgo (Nr. 73).

Das Werk, das viel des Originellen enthält, mag bald nach 1790 entstanden sein.

71. Ohne Titel. Ohne Datum. Kleines Querformat! Bildspiegel 8,5 × 13,5 cm. 3 (oder 2) Bde. Mir ist nur der letzte Band dieses jedenfalls seltenen Werkchens bekannt.

Blatt 1 zeigt einen efeuumrankten Pinienstamm. Es ist nur mit Grün und Gelb gefärbt. Dann folgen sechs erotische Doppelblattszenen. Die **erste** zeigt schöne Akte, die **fünfte** das Abenteuer einer Shamisen-Spielerin, die **sechste** spielt an einem Flußlauf. Auf nicht weniger als drei Szenen sind Krieger dargestellt. Das **Schlußblatt** enthält einen Chrysanthemenzweig und Schilf; der in flotter Malschrift geschriebene Text bedeckt 16 Seiten.

Ich nehme keinen Anstand, das kleine Taschenbuch zu des Meisters besten Werken zu zählen. Die Farbenskala ist einfach und geschmackvoll: Saftgrün, Ziegelrot, ein lebhaftes Gelb, Grauviolett und (zu bräunlichem Schimmer verblaßtes) Mattblau. Es liegt in den sicher gezeichneten kleinen Figuren etwas Klassisches, Großzügiges; die Bewegungen sind edel und gemessen, das sehr ungünstige Format (8,5 × 27 cm bei den Szenen!) so wundervoll benutzt, daß man völlig das Streckbrettartige über der brillanten Komposition der Gruppen vergißt. Die Proportionen der Körper sind trotz der durch das Format bedingten Schlankheit durchaus gesund; unter den Frauengesichtern sind große Schönheiten. Das Werkchen wird Anfang, spätestens Mitte der neunziger Jahre entstanden sein.[1]

[1] Mir ist ein kleines Schwarzdruckbuch ohne Titel in nur wenig größerm Format bekannt, das mit dem Pseudonym Kabimaru (Mehltau — Kreis) signiert ist.

72. Michi-yuki: Koi no futosao.[1] Bild- und Druckspiegel 17,5 × 12,7 cm. 3 Bde. Es ist das bei Goncourt als titellos an fünfter Stelle beschriebene Werk. Ich kenne das Werk in fünf verschiedenen Ausgaben, von denen drei diesen Titel auf dem Einband tragen. Es muß, wenn man die verschiedenen Qualitäten der Abzüge vergleicht, ein sehr verbreitetes Werk gewesen sein. Eine Signatur habe ich nicht finden können. Trotzdem ist die Zuweisung an Utamaro zweifellos. Vielleicht hat sein Schüler Kikumaro I mitgearbeitet (cf. pag. 144).

Jeder Band bringt zu Anfang und Schluß der erotischen Blätter äußerst reizende Szenen, auf denen hinter einer roten Brüstung Knaben und Mädchen ein Marionettentheater aufführen. Die Marionetten entsprechen den Figuren in Liebesdramen, und in unmittelbarem Zusammenhang damit bilden die erotischen Szenen Satiren auf die berühmten Liebespaare der Roman- und Dramendichtungen. Die Namen der Helden und Heldinnen sind auch Blatt für Blatt dazugeschrieben, obschon die Texte wenig mit den wirklichen Geschichten zu tun haben. Es ist wieder einmal der Spötter Utamaro, dem man den Angriff auf die Sentimentalität nicht übel nahm.

Band I. Zwei Seiten Vorwort erotischen Inhalts. Es folgt eine merkwürdige Szene: Vor einer Bühne sitzt ein Phallus-Publikum, dem ein phallischer Schauspieler von der Bühne herab eine Ankündigung macht. Der mit Blumen gestickte Vorhang ist noch nicht aufgezogen. Über ihm erscheint blaues Gewölk mit weißen Schriftzeichen, von denen das Wort Hiiki = «Gunst, Bevorzugung» deutlich erkennbar ist. Hieran schließt sich die erste, und zwar doppelseitige Marionettenszene, deren Paginierung sie mit dem Vorwort verbindet und deren Titel sie treffend: «Malerisches Vorwort» nennt. Ein Knabe und zwei Mädchen lassen ein junges vornehmes Liebespaar auftreten. Die Marionette, die die junge Dame vorstellt, wendet sich verschämt von ihrem Liebhaber ab. Von den sich anschließenden sieben erotischen Szenen sei folgendes notiert: **Bild 1.** Sehr farbenschön durch das weiße Kleid des Mädchens, das mit violetten Flecken, roten Blüten und gelben Koto-Stegen (cf. Nr. 328) gestickt ist. **Bild 2.** Ein Liebespaar wird von einem Alten überrascht. Das gelbe Kleid des Mädchens, mit schwarzen Streifen

---

Es hat zwei Seiten Vorwort, ein Blatt mit Blütenzweig und Vogel, zwölf Doppelblattszenen erotischen Inhalts, ein Blatt mit Blumen und 18 Seiten Text und ist der erste Band eines Werkes. Man hat es dem Utamaro zuschreiben wollen. Das Maru des Pseudonyms dürfte nach unserer Bemerkung zu Nr. 66 nicht auffallen. Auch Kikumaro I zeichnet in einem erotischen Werke an ganz entlegener Stelle Kikumaru. Ich gebe auch unumwunden zu, daß manche Typen stark an Utamaro erinnern, und zwar an den Utamaro nach 1800. Aber ebensoviele Anklänge finden sich an Yeishō, und das Fremdartige überwiegt. Der Einfluß Utamaros ist jedenfalls unleugbar. Es wird aus seiner Schule, vielleicht von Kikumaro I, stammen.

[1] Der Titel ist aus gewissen Gründen unübersetzbar. Daß er sicher zu dem Buche gehört, beweist das Vorkommen der Gruppe Michi-yuki im Vorwort.

gemustert, und ihr Brokatgürtel haben scheinbar einen Goldschiller, womit ein schwarzer Kammkasten prachtvoll kontrastiert. **Bild 3.** Eine abscheuliche Parodie auf das berühmte Liebespaar Osome und Hisamatsu. **Bild 4** insofern auffallend, als die Stellen, wo die Texte über Gewandstücke laufen, gegen den Brauch weiß ausgespart sind. **Bild 5.** Die Kurtisane, die die Heldin Osono darstellt, trägt ein violettes Gewand mit herrlichen rosa und gelben Chrysanthemen. **Bild 7.** Dieselbe Aussparung wie auf Bild 4. Die Einblatt-Marionettenszene zeigt einen Knaben und ein Mädchen, die eine Dienerfigur mit herausgesteckter Zunge erheben. Der Knabe wird bis auf die Hände von dem Mädchen völlig verdeckt. Zwölf Seiten Roman.

Band II. Marionettenszene mit Knabe und Mädchen, die die Figur eines grämlichen Alten mit einem Rosenkranz emporhalten. [Farbige Abb. Tafel 28 a.] Sieben erotische Szenen. **Bild 1.** Überfall auf ein junges Liebespaar durch einen Strolch. **Bild 2** zeigt große Situationskomik. Ein Ehepaar ist schnarchend eingeschlafen; auf dem Gesicht des Mannes liegt das Buch, dessen Lektüre ihm in das Reich des Schlummers zu gelangen verholfen hat. Ein kleiner Knabe mahnt die Mama an ihre Mutterpflichten, und ein Fremder, der gerade vorbeikommt, spitzt mit drolliger Visage, den Kleinen imitierend, die Lippen. **Bild 4.** Ein Mann beobachtet ein ahnungsloses Liebespaar und zieht sein Schwert. **Bild 5** zeichnet sich durch große Farbenpracht aus: Blutrot, Saftgrün, Orange, Violett, Schwarz, Blaßrosa. Der Text nennt eins der «Grünen Häuser», das Taki-no-ya, «Wasserfallhaus». **Bild 7** ist in guten Ausgaben in Formen und Kolorit das hervorragendste. Die Marionettenszene am Schlusse läßt eine Alte auftreten, die vor den Vorwürfen des Alten auf der Anfangsszene ihr Antlitz verhüllt. [Farbige Abb. Tafel 28 b.] Zwölf Seiten Roman.

Band III. Die Marionettenszenen zu Anfang und Schluß zeigen kleine Schauspieler. Die Inschrift der ersten lautet: «Liebesvermittlung», die der letzten: «Sturm in den Blumen». Dazwischen wieder sieben erotische Szenen. **Bild 1.** Die Schöne trägt ein ähnliches «Goldkleid» wie Band I, 2. Der Wandschirm im Hintergrund zeigt zwei hübsche Fasanenenten. **Bild 4.** Ziemlich dezent. Die Köpfe des Paares in scharfem Profil. **Bild 5.** Völlig dezent. Ein bärbeißiger Strolch packt ein Liebespaar. Interessant seine rote Fleischfarbe, die blassere des Mannes, die weiße des Weibes. **Bild 6.** Äußerst harmonische Farbenstimmung. 14 Seiten Roman.

Das Werk zeichnet sich weniger durch Formenschönheit als durch wahrhaft glühende Farben aus, unter denen Blutrot, Saftgrün und Sammetschwarz die Haupttrias bilden. Die Gestalten sind meist etwas gedrungen. Geschaffen wird das Buch gegen Mitte der neunziger Jahre sein, sicher früher als das Yehon warai jōgo (Nr. 73).

73. Yehon warai jōgo[1] = «Bilderbuch: Die von der Lachmanie Behafteten». Ohne Datierung. Bild- und Druckspiegel 17,5 × 12,7 cm. 3 Bde.

Mir sind nur die ersten beiden Bände bekannt geworden, ebenso aber zwei Bände eines spätern Werkes des Titels Yehon haru no umi = «Bilderbuch: Meer des Frühlings», dessen Bilder — oft völlig verständnislos — aus Utamaros Werk gestohlen sind. Außer den nachweisbar übernommenen Szenen enthält es noch sieben andere, die vielleicht inhaltlich denen des mir nicht bekannten dritten Utamaro-Bands entsprechen.

---

[1] jōgo heißt nicht nur, wie die Lexika wollen, «Trunkenbold», sondern überhaupt «von einer Leidenschaft besessen».

Band I bringt auf fünf Seiten den pag. 105 f. wiedergegebenen Brief der «Gattin des Maro» an den fingierten Verleger Matsu-midori-ya.[1] Dann folgt eine freie Seite, dann der große Kopf eines Mädchens, das eine Puppe hält. Sieben Doppelblätter schließen sich an. Das erste zeigt ein Liebespaar auf einem Balkon sitzend. Der Jüngling lehrt das Mädchen Flöte spielen. Pinie und blühender Pfirsich strecken ihr Gezweig herein — formell und koloristisch zu den besten Schöpfungen Utamaros gehörig. [Farbige Abb. Tafel 33.] Von den folgenden sechs erotischen Szenen ist die vierte die farbenprächtigste. Die Gewänder des jungen bräutlichen Mädchens gleichen einem orientalischen Blumenteppich. Als Textbeispiel gebe ich das Gespräch des Liebespaars wieder, da es zu den wenigen gehört, die man anstandslos übersetzen darf:

Er: «Wenn die Menschen auch über dich reden, was tut's? Ich bin dein Bräutigam, traue mir! Schilt dich die Mutter, so entflieh' mit mir. Laß dich's nicht bekümmern, du wohnst fest in meinem Herzen.»

Sie: «Wenn du mich heiraten willst, so sende bald die Vermittler zu meinen Eltern. Vor kurzem sagte Herr Shō Murataya[2], er wolle mich haben, ebenso drängt Herr Waka[3] Masataya zur Heirat, und ‚Kerze'[4] drängt ebenfalls.»

Über das Schlußblatt lese man Goncourt nach. Es folgt auf zehn Seiten die Geschichte der leichtfertigen Schönen Oyasu, die «soviel Jahre zählt, wie der Preis von Buchweizennudeln gilt»[5], und die «Seishis Äuglein, Yokihis Mund, Dassos Nase, Sotoorihimes Antlitz und Komachis Wuchs» besitzt, also von jeder berühmten Schönheit etwas abgekriegt hat und daher ein «Blumenbeet von Anmut» genannt wird. Ihr Liebster Jinda ist ein ganz abscheulicher Schlingel, und die gleichfalls in sie verliebten Ladenjungen ihres Vaters wahre Ausbünde geistiger Beschränktheit. Die Novelle ist trotz ihrer Abscheulichkeiten von launigstem Humor getragen.

Band II zeigt auf dem ersten Blatte den schönen Kopf eines jungen Weibes, das eine Nadel in sein Haar steckt. Es folgen sieben erotische Szenen, über deren sechste, durch die Trias Blutrot, Warmgelb und Violett berückend schön wirkende, Goncourt eine Notiz gibt. Das Schlußblatt entspricht dem des ersten Bandes. Es folgt eine Novelle von zehn Seiten Stärke, die in Heinrich Heinescher Art eine harmlose Kriegsgeschichte in einen zynischen Witz auslaufen läßt (cf. Nr. 70).

Band III hat als erstes Blatt sicher den Kopf einer reifern Frau enthalten. Solche Stufenfolgen: Mädchen, junge Frau, Matrone, finden sich in Werken dieser Art sehr häufig. Es werden sich sieben erotische Szenen angeschlossen haben. Entsprechen ihnen die erwähnten Plagiate, so befand sich unter den Liebespaaren ein abscheulicher, an eine große Schildkröte erinnernder europäischer Schiffskapitän in Uniform, der einen unübersetzbaren spanisch(?)-japanischen Jargon[6] spricht. Den Schluß bildete wieder ein den beiden ersten Bänden entsprechendes Blatt und eine Novelle.

---

[1] = «grüne Pinie», unserm Symbol der Treue, dem Singrün, entsprechend. Zum Pseudonym cf. pag. 107 f.

[2] Murataya heißt auch der bekannte Verleger Jihe in Yedo.

[3] Waka ist eine häufige Verlags- oder Druckersignatur.

[4] Der Sohn einer Lichterfirma?

[5] Der ist mir leider nicht bekannt.

[6] So vermutet mein japanischer Gewährsmann. Es wird wohl entstelltes Holländisch sein.

Das Werk gehört unstreitig zu Utamaros Schönstem. Die Farben mit ihren wundervollen Kontrasten sind so eigenartig, daß die Mitarbeiterschaft der Gattin Utamaros sicherlich nicht fingiert ist. Ich datiere das Werk zwischen 1797 und 1800, aber näher an das erste Jahr.

74. Yehon Isaoshi-(dori).[1] Ohne Datum. Bild- und Druckspiegel 17 × 12,7 cm. 3 (oder 2) Bde.

Mir ist nur **Band I** bekannt. Nach zwei Seiten Vorwort erscheint die Darstellung eines prachtvoll naturalistischen Raben, der geduckt auf einem beschneiten Aste sitzt. Der Winterhimmel ist blaßgelb, der glitzernde Schnee durch Perlmutterpulver gegeben. Ein Blatt, dessen Kunst sich trotz der ganz andern, mehr malerischen Auffassung würdig an die der «Momo-chidori» (Nr. 482) reiht. Es folgen sieben erotische Szenen, die Illustrationen zum nachfolgenden Texte sind. Interessant ist auf den ersten beiden Bildern die Vergleichung der beiden perspektivisch verschiedenen Darstellungen desselben Interieurs. Ein Kasten mit Geräten für weibliche Handarbeit ist auf beiden Blättern mit Mikapulver verziert. Das Schlußblatt zeigt eine Pinie am Meere mit einem Kranichflug. Es folgt ein Roman von zwölf Seiten Länge, der die Erlebnisse eines jungen Liebespaars mit den klassischen Namen Osome und Hisamatsu zum Gegenstand hat.

Die Gestalten, besonders ein Weib, das sein Haar badet, weisen auf das Ende des 18. Jahrhunderts. Ganz eigenartig ist das prachtvolle Kolorit. Allen Blättern eignet ein feuriges, höchst seltenes Grüngelb, ein mattes Orange und ein Graublau. Auf den ersten ist ein brennendes pompejanisches Rot und Mikasilber, auf den letzten dafür ein Sammetschwarz und ein Ledergelb verwertet.

75. Ohne Titel. Ohne Datum. Bildspiegel 17,5 × 12,7 cm. Mir ist nur ein (neu aufgezogener) Band des Werkes bekannt, und zwar als erstes Blatt das Brustbild eines jungen Mädchens (ihm werden in Band II und III die Brustbilder einer jungen Frau und einer Matrone entsprochen haben; cf. Nr. 73, Band III) und sieben erotische Doppelblattszenen, deren Reihenfolge ich nicht mehr bestimmen kann. Stammt das Schlußblatt aus demselben Buche, so ähnelten die Schlußdarstellungen denen des Yehon warai jōgo (Nr. 73).

Ein Blatt zeigt eine Schöne, die einem plötzlich einbrechenden Kerle davonläuft; ein anderes ein blutjunges Pärchen auf einem Balkon, während die Sichel des abnehmenden Mondes auf eine Pinie scheint; ein drittes ein Stelldichein hinter dem Holzstall, bei dem der Galan ein weißes Schleiertuch umgenommen hat; ein viertes das Erwachen des betrogenen Gatten, dessen Arme sich reckend hinter dem Wandschirm erheben (cf. Nr. 70, 6). Die Farbenskala ist eine geringe: Blaugrün, Orangerot, Gelb, Braun, Blaßrot, Oliv, Mattgrau und ein Graugelb, das in starker Pressung weiße Muster stehen läßt. Die Darstellungen zeigen verhältnismäßig kleine Figuren von großer Schlankheit, die sich äußerst leidenschaftlich bewegen. Die Gewandmuster sind von unruhiger Buntheit. Zu datieren wird das Werk um die Wende des Jahrhunderts sein.

---

[1] Der Witz des Titels ist nicht wiederzugeben. Isaoshi heißt «vornehm, verdient», oshidori «Mandarinenente», aix galericulata, anders geschrieben: «mit Gewalt ergreifen».

75a. Engi takaragura = «Erzählung: Die Schatzkammer». Datiert: «Liebesmonat, im Jahre des Affen», das ist, da 1788 nicht in Betracht kommen kann, das Jahr 1800. Bild- und Druckspiegel 17,5 × 12,7 cm. 3 Bde. Mir sind drei Ausgaben in Bunt-, eine in Schwarzdruck bekannt. Das Werk wird von andern dem Shunyei zugeschrieben. Ich bemerke, daß Goncourt an dritter Stelle der erotischen Schwarzdruckbücher des Utamaro ein Takaragura ohne Datierung anführt, und daß Band I, Szene 5 nach seiner Beschreibung und Textlesung einer Darstellung genau entspricht, die er in dem erotischen Schwarzdruck Chi-gusa no iro von Utamaro (Nr. 54) gesehen haben will. Die Kunst des schönen Buches ist Utamaros Kunst nahe verwandt, und besonders in Werken derartigen Genres wird er von Sammlern wiederholt mit Shunyei verwechselt. Es ist sehr leicht möglich, daß Shunyei frühere Werke des Utamaro mit dessen Bewilligung zu diesem Buche benutzte. Manche Sujets und Typen sind so ganz Utamaro, daß man, wenn man sie einzeln sähe, nie auf den Gedanken einer andern Urheberschaft geraten würde. Andere wieder wirken ganz fremdartig. Ich kann die Frage nicht entscheiden.

Das schwungvolle, vier Seiten einnehmende Vorwort des **ersten Bandes** vergleicht die Liebenden mit den Landschaften der verschiedenen Jahreszeiten. Es erzählt von den «weißen Wolken, die sich um den Berggipfel lagern wie Greisenhaar» und «die schwarzen Stämme der Korkeichen mit Schneeflocken sprenkeln, als schmücke sich eine alte Frau». Dann aber kommt «der Frühling, der den weißen Puder des Eises auflöst und mit dem Safran der Abendröte alle vier Seiten des Berges färbt, und plötzlich ist die Blütezeit da. Wieviel mehr gilt der Wechsel bei den Menschen, nur daß die Alten ihr weißes Haar nicht mehr loswerden können usw.» Dann folgt ein herrlicher blühender Kirschbaum auf blaßgelbem Grunde als Ouvertüre zu sieben erotischen Doppelblattszenen. Die **erste,** ganz dezente, zeigt ein junges Weib am Webstuhl unter einem blühenden Kirschbaum. Ihr Liebster kniet hinter ihr und scheint sie zu überreden; eine Komposition voll zartester Poesie. Auf der **dritten** Szene beleuchtet ein bewaffneter Kerl mit greller Blendlaterne ein Liebespaar. Vor seinem Nahen entfliehen zwei Ratten, die zueinander sprechen: «Wir sind noch geschickt entschlüpft!», als hätte ihnen der Überfall gegolten. Die **letzte** Szene, ein Liebespaar unter einem Weidenbaum an stahlblauem Wasserlauf, ist die farbenschönste.

Der sich anschließende, 13 Seiten umfassende Roman schildert ein Liebesabenteuer des gespenstischen Fuchses.

Band II. Blühender Pfirsichbaum im Schnee, ein Prachtblatt! Acht Szenen. **Szene 1.** Eine Art Parodie auf den vom Himmel fallenden Sennin und die Wäscherin (cf. Nr. 49, 3). Auf **Szene 3** ein Dieb hinter dem Moskitonetz. **Szene 6,** hervorragend farbenschön, spielt auf einem Feuersignalturm (hinomi) des Nachts und parodiert die Geschichte von Osome und Hisamatsu. Elf Seiten Novelle.

Band III. Winterpinie in goldigem Lichte. Acht Szenen. **Szene 3.** Der betrogene Gatte ertappt sein treuloses Weib und drückt deren Liebhaber,



Nr. 252. Sammlung Succo.

Das „Schauspielerblatt“ mit der Szene aus dem Drama „Ohan und Choyeimon“.

(Übersetzung des Textes pag. 100 f.)



ihn am Schopfe packend, mit dem Gesicht auf den Boden. **Szene 4.** Eine Belauschungsszene, die sicher nicht auf Utamaro zurückgeht. **Szene 6.** Eine ganze Orgie, wie sie Utamaros Art völlig fremd ist, sich aber ähnlich bereits auf einem sehr bekannten Blatte des Koryūsai findet.

76. Yehon hana-fubuki = «Bilderbuch: Schneegestöber von Blumen».[1] 1802. Bild- und Druckspiegel 18,5 × 13,5 cm. 3 Bde. Band I. 2 Seiten Vorwort. Am Schlusse das Datum Kiōwa 2 = 1802. 1 Seite Mädchenbüste (Beischrift: «Erstklassiges Mädchen»), 7 Doppelseiten erotische Szenen, 1 Seite Jünglingsbüste (Beischrift: «Erstklassiger Jüngling»), 12 Seiten Roman. Band II. 1 Seite Kurtisanenbüste ohne Text, 7 Doppelseiten erotische Szenen, 1 Seite Jünglingskopf (Beischrift: «Minderwertiger Jüngling»), 12 Seiten Roman. Band III. 1 Seite Jünglingsbüste, der wie eine Dame frisiert ist und in Mädchenkleidern steckt (Beischrift: «Vollsäftiger Jüngling»[2]), 7 Doppelseiten erotische Szenen, 1 Seite Mädchenbüste (Beischrift: «Minderwertiges Mädchen»), 12 Seiten Roman.

Das Buch ist weniger farbenschön[3], obgleich z. B. Band II Utamaros treffliches Können im Kolorit zeigt, als reich an Erfindungen. Das Vorwort führt sogleich höchst unzweideutig in medias res. Die Szenen sind vielfach auf gelbem Grunde gegeben, die Fleischfarbe der Männer von der der Frauen unterschieden. Bei den großen Büsten ist die feine, matte Rötung um die Augen zu beachten.

Band I. Die erste Szene bildet eine Art Einleitung zu den kommenden Drolerien. Die dritte Szene, die Eltern und Kind zeigt, ist dadurch bemerkenswert, daß ein grüner Fliegenschleier das Ganze in seinen Dämmer hüllt, zu dem eine weißschimmernde Papierlaterne einen wirksamen Kontrast bildet. Es war ja ein Lieblingsvorwurf Utamaros, Körper hinter transparenten Stoffen darzustellen. Auch die folgende Szene wird teilweise von einer Binsenmatte gedeckt, die wieder transparent ist. Die sechste Szene schildert einen Überfall auf zwei schlafende Frauen durch zwei Kerle.

Der **zweite Band** scheint der künstlerisch wertvollste zu sein. Auf der ersten Szene belauscht eine Dame ein Liebespaar. Höchst originell wirkt das Pärchen der fünften Szene an einem Karren auf der Straße, das gegen den strömenden Regen einen großen blauen Schirm aufgespannt hat.

Der **dritte Band** beginnt mit einer Szene, die ein schönes junges Liebespaar zeigt. Ein Kasten mit blühenden Winden steht hinter den beiden. Drei Sperlinge scheinen hereinzuflattern, ihr Zwitschern ist in folgender onomatopöetischer Beischrift wiedergegeben: «chacha chichi kuchi-kuchi, chōchō chacha oya chōchōchōchō — chacha chichi kuchikuchi, chichi chōchō paa paa». Darin hört das Mädchen ein schrilles Gelächter

---

[1] Der Titel ist scherzhaft so geschrieben, daß für jede Silbe ein besonderes Zeichen, also statt drei Zeichen fünf gewählt sind, unter denen sich auch die für «Mann» und «Weib» befinden. fubuki heißt «Schneegestöber»; auch wir sprechen vom Blütenschnee. Die Bedeutung fubuki = «grau» paßt nicht.

[2] Das ist etwa der Sinn des hōchō no wakashi.

[3] Ich sah drei Exemplare, deren eines allerdings sauberer und auch in etwas andern Farben gedruckt war wie die andern.

und sagt zu ihrem Liebsten: «Horch! Die Spatzen lachen mich aus — ich schäme mich!» Auf der vorletzten Szene ist ein gespenstisch wirkender Überfall auf ein Mädchen durch drei Strolche dargestellt, deren einer auf dem Rücken ein lautenspielendes Skelett eintätowiert hat.

γ) Serien und Einzelblätter.

Diese Gruppe ist Goncourt unbekannt gewesen. Sie findet sich auch äußerst selten. Ihre Erotik bewegt sich in gemessenen Grenzen, da die Blätter nicht in Einbänden aufgehoben wurden, sondern zur Zimmerdekoration bestimmt waren.

Mir sind drei Blätter mit mattgrauem Grunde bekannt, die das gleiche Format von ca. 36,5 : 25,5 cm haben, und von denen die beiden ersten vielleicht zu einer Serie gehören.

77. Signiert!

Eine schöne Dame, nur in einen blauvioletten Bademantel gekleidet, unterhält sich mit ihrem braunen Hündchen, während ihr eine weiß, violett und rot gekleidete Zofe Kühlung fächelt. Ein auf dem Boden liegender Spiegel begeht eine Indiskretion, wie sie bereits auf Nagayes von Koryūsai und Kiyonaga zu finden ist. Boden und Hintergrund sind nicht angedeutet.

77a. Ohne Signatur.

Eine junge Mutter in Violett und Rot hat mit ihrem Kinde gespielt; sein Spielzeug ist eine Löwenmaske und eine Trommel. Ein Jüngling in blauweißgestreiftem Gewand mit dunkelgrünem Gürtel schiebt ihr einen Liebesbrief in den Kleiderbausch. Indem sie ihn halb abwehrt, macht sie eine unvorsichtige Bewegung, die dem Kinde auffällt. Beide Blätter sind etwa in der Mitte der neunziger Jahre entstanden.

78. Ohne Signatur.

Gelber Fußboden, eine Schiebetür, eine große Laterne. Ein Jüngling in Blau küßt und liebkost durch die Tür ein schönes knieendes Mädchen, dessen weiß und violettschillerndes Kleid mit gelben Streifen durchzogen ist, und dessen roter Obi weiße Stickereien zeigt. Dieselbe Zeit.

II. ALS EIN BILD GEDACHTE BLATTFOLGEN.

Wir buchen unter diesem Titel die sogenannten Triptychen, Pentaptychen usw. Goncourt zählt 104 Nummern, die wir zum Teil identifizieren konnten. Immerhin ist es sehr schwer, aus Einzelblättern auf zusammenhangende Blattfolgen zu schließen (wie es bisweilen auch Goncourt tat), und Irrtümer laufen leicht mit unter. Unser Principium divisionis ermöglicht ein leichtes Auffinden, obschon es ebenso fluktuiert wie bei den Serien oder Albums. Wir haben bei den von Goncourt zitierten (es sind bei weitem die meisten) die Nummer aus Goncourts Reihenfolge mit dem Buchstaben G hinzugefügt. Gerade bei diesem Abschnitt sind Ergänzungen dringend

notwendig, um Fälschungen von Originalen zu unterscheiden. Es gibt ebenso sicher noch eine größere Reihe von Werken, die Goncourt nicht gekannt hat. Einige werden wir selbst nachweisen können.

a) Diptychen.

Ich nehme die Überschrift mit Vorbehalt auf. Die darunter genannten Werke könnten sehr wohl je zwei Blätter eines Triptychons vorstellen. Das «Kurtisanenpaar», das Goncourt auf zwei Blättern sah, gehört kaum hierher, ebensowenig wohl Katalog Gillot Nr. 720.

79. Katalog 322 (Asiatische Kunst) von Karl W. Hiersemann-Leipzig bringt sub Nr. 786: «Der chinesische Kaiser Gensō mit seinem Begleiter auf der Brücke vor dem ‚Mondpalast', vor welchem zahlreiche Göttinnen sich befinden. Diptychon. — 35,4 × 47,4 cm. Sehr seltenes Blatt.»

80. Dagegen läßt sich hier vielleicht am besten buchen, obgleich es nicht Diptychon in eigentlichem Sinne ist, das Doppelblatt: Vor- und Rückansicht einer Teehausdienerin (farbig bei Bing), dessen beide Teile sich genau decken.

In der Rechten trägt sie ein Tabakoservice (tabakobon), in der Linken eine Teeschale. Ihr Kleid ist blaßorangerot, weißgeblümt, schwarzgestreift, ihr Gürtel fleischrot; ein schwarzes, weißgesterntes Band hält eine apfelgrüne Schürze mit großen weißen Blüten. Das Teehaus, in dem sie dient, und ihr Name (Okita) sind beigeschrieben. Derselben Serie wird der vortreffliche Holzschnitt in Besitz des Herrn A. Brockhaus-Leipzig gehören, der ebenfalls ein Teehausmädchen, und zwar die Ohisa aus dem Takashima, darstellt. Ihr Gewand ist schwarz mit weißen Gitterchen, aus transparentem Kreppstoff — ihr Mon zeigt ein Efeublatt —, ihr Obi ist blaßgelb mit feinen roten Mustern, ihre Schürzenschärpe ziegelrot, weißgeringelt, ihre Schürze blaugrün mit weißem Blumendekor. [Abb. Tafel 24 ist ein Versuch wiedergegeben, den japanischen Langholzschnitt und die eigentümlichen Wasserfarben auf gleiche Weise zu reproduzieren.] Beide Doppelblätter sind hervorragend schön und werden bald nach 1790 entstanden sein. Auf dem zweiten ist als Druckerzeichen ein Punkt unter einem Winkel angebracht.

80a. Als Diptychen nennt Katalog Hayashi:

Nr. 796. Mahl auf einer Terrasse, die aufs Meer hinausgeht.

Nr. 797. «Die Küche.» = unsere Nr. 162.

Nr. 901. «Inneres eines Holzschnittladens», wohl unsere Nr. 167.

Kollektion des Goncourt Nr. 1333: «Am Fuße des Fuji wird das Kind eines Fürsten von seinen Gouvernanten geführt. Hinter ihnen eine Eierpflanzenverkäuferin.» = unsere Nr. 99?

Ibid. Nr. 1353. «Die sechs Dichter, als Frauen dargestellt.»

Ibid. Nr. 1359. «Szenen der Trunkenheit.» = unsere Nr. 142?

b) Triptychen.

α) Glücksgötter.

Darstellungen der Glücksgötter begegnen wir zu allen Zeiten des japanischen Holzschnitts, von den schönen handkolorierten Schwarzdrucken des Shigenaga an bis auf die Burlesken des Kuniyoshi herunter. Utamaro hat sie besonders gern dargestellt. In allen Epochen seiner Künstlerlaufbahn stoßen wir auf diesen Gegenstand. Wir geben hier nur ganz kurze Notizen als Einleitung und verweisen im übrigen auf das vortreffliche Buch von C. Netto und G. Wagener, Japanischer Humor, Leipzig 1901, das sich mit diesem Kapitel besonders eingehend beschäftigt hat. Der Japaner kennt sieben zum Teil gnomen- oder heinzelmännchenartige Gottheiten des Glückes, die sich sowohl aus indischen Mythen wie aus der japanischen und chinesischen Sage allmählich gebildet haben, die Shichi (= sieben) Fuku-(= Glück)jin (= Götter): Ebisu, Daikoku, Fukurokuju, Bishamon, Jurōjin, Hotei und Benten. Ebisu, der dritte Sohn des göttlichen Schöpfers Japans Izanagi, des Vaters der Sonnengöttin Amaterasu, und seiner Gattin Izanami, hat als Begleiter den Tai-Fisch. Daikoku (Daikoku-ten) ist speziell der Gott des Reichtums. Seine Attribute sind eine eckige Mütze, Stiefel und ein Hammer, seine Begleiterin ist eine Ratte. Fukurokuju wird der Gott der «Popularität» genannt. Sein Begleiter ist der weiße Reiher und die Haarschildkröte. Er wird mit übertrieben großem Kopfe dargestellt. Bishamon oder Bishamonten ist ein streitbarer Held, der dem Glücke des Krieges vorsteht, dargestellt in Wehr und Waffen, der Mars der ganzen drolligen Gesellschaft. Jurōjin hat als «Wappentier» den Hirsch. Hotei, der feiste Falstaff der Gruppe, war ursprünglich ein chinesischer Bonze, der im zehnten Jahrhundert lebte. Er stellt die Güte dar. Sein Fächer ist von ihm unzertrennlich, und sein großer Sack ist mit allerhand Gaben gefüllt; die Kinder sehen in ihm eine Art Knecht Ruprecht. Benten oder Benzaiten ist die einzige Dame des Kreises. Sie ist die Göttin des Reichtums und wird in sinisierende Tracht gekleidet. Ihr Lieblingsmusikinstrument ist die chinesische Laute biwa. Alle sieben finden sich oft vereinigt auf dem Schatzschiff (takarabune), dessen Abbildung, in der zweiten Nacht des Jahres unter das Kopfkissen gelegt, Träume von guter Vorbedeutung schenkt.

81. Ohne Titel. Verleger Tsuruya. Signatur: Utamaro desome.[1] Kurtisanen auf einem Schiffe, die sieben Glücksgötter repräsentierend. Spätzeit. (Sammlung Wagner.)

Ein großes schwarzes Schiff mit hirschgehörntem Drachenkopf am Schnabel schaukelt auf dem Meere, über dem sich ein rosiger Himmel ausspannt. Eine Haarschildkröte schwimmt im Meere, ein Reiher steht am Schiffshinterteil. Beide Tiere finden sich auch sonst auf Holzschnittdarstellungen des Glücksgötterschiffs und sind entweder Attribute des Glückes überhaupt oder des Fukurokuju speziell. Die Ladung besteht aus Pinien-, Bambus- und andern zwergartig gezogenen Pflanzen in Kübeln, einem großen Fische im Korbe — es ist Ebisus bekannter Tai-Fisch, Serranus marginalis — usw. Von links an erkennen wir folgende Personen: Eine Kurtisane mit Malvenmuster auf dem Kleide, bei ihr den Reiher, also eine Personifikation des Fukurokuju. Ihre Kaburo hält die dazugehörige Schildkröte, deren Gespons in der See schwimmt. Eine andere Kurtisane mit dem Shamisen stellt die Göttin Benten

---

[1] de = «herausgehen lassen», some = «anfangen, zuerst». Also etwa: «gab es zum erstenmal heraus». cf. Nr. 83. Doch cf. pag. 139.

dar, die Lautenspielerin unter den Glücksgöttern. Eine dritte Kurtisane mit dem charakteristischen Hammer des Daikoku hat als Wappen das gezackte Efeublatt. Es könnte die Schöne Samawara aus dem Kranichhause (Tsuru-ya) sein. Eine vierte Kurtisane hält einen Fächer, auf dem der Fuji abgebildet ist, und einen vogelgekrönten Schulterstab, an dem eine Buchrolle und ein Kampffächer befestigt sind. Der Fächer weist auf den Hotei. Ferner: Ein Jüngling mit einer Trommel und dem Wappen der drei Eichenblätter (mitsukashiwa). Eine fünfte Kurtisane mit einer Sake-Schale und einem Kampffächer. Hinter ihr eine Kaburo mit einem Papiervogel. Hinter beiden endlich eine sechste Kurtisane, die eine Nadel ins Haar steckt. Der Jüngling entspricht sicherlich dem martialischen Bishamon-ten, die dem Hirschgeweih am nächsten stehende Dame wahrscheinlich dem Jurōjin, so daß also für ihre Gefährtin nur noch die Rolle des Ebisu übrigbleibt. (G 76.)

82. Frauen im Lustschiff mit dem Hōō-(Phönix-)Vogel, die die sieben Glücksgötter repräsentieren. (G 75.)

83. Goncourt bucht ein Triptychon, das ein von Frauen gezogenes Boot mit einem Hōō-(Phönix-)Kopfe zeigt. Auf dem Boote sind die Glücksgötter. Eine Frau säugt ein Kind, das einem Hotei an der Brustwarze spielt. Das Blatt ist datiert: 1805.

Mir ist nur das dritte Blatt bekannt. Es trägt den Titel Fū-ryū: ko-takarabune = «Schönheiten. Kinder-Siebengötterschiff»[1], die Signatur: Utamaro desome = «gab es zum erstenmal heraus», wie auf dem Schiffe mit den Kurtisanen als Glücksgottheiten, Nr. 81, und das Verlegerzeichen des Murataya. Rechts ragt der Hahnenkopf, der rote und schwarze Rumpf des Phönix. Drei Frauen ziehen das Boot. Ihre Gewänder sind schwarz mit weißem Blütendekor, braunviolett mit Bambusblättern, ledergelb. Die Augen zeigen einen wenig angenehmen Ausdruck, der an ein Frauenideal des Toyohiro und Toyokuni I erinnert. (G 77. Sammlung Wagner.)

84. «Frühlingsbeschäftigungen.» Die sieben Glücksgötter. (G 70.)

85. «Authentischer Pinsel des Daikoku.» Daikoku unter Frauen, sein Porträt malend. (G 71.)

86. «Armée de bonne récolte.» Satirisch. Die Götter spielen Theater. (G. 72.)

87. «Die Hochzeit der Göttin Benten.» Karikatur. Vermählung der Göttin mit einer großköpfigen Figur unter sechs grotesken Puppen, die die Glücksgötter darstellen. (G 73.)

88. «Die Götter des japanischen Olymp.» Satirisch. (G 74.)

Anhang:

89. «Les trois coupes.» Sennins, hommes, femmes de longévité. Allegorisch. (G 69.)

---

[1] Schwer übersetzbar. ko-takara = «liebe Kinder», takara-bune = «Schatzschiff» usw. der sieben Glücksgötter. Ähnliches Wortspiel wie Nr. 471.

β) Szenen aus dem Leben von Fürstlichkeiten.

Daß Utamaro besonders gern Szenen aus dem Hofleben abbildete, beweist, wie nahe er demselben gestanden haben muß. Auch in seinen Büchern finden wir manche Beispiele davon (cf. Nr. 23. 36. 38). Die Vergangenheit schildert er weniger häufig als die Gegenwart. Denn die verschiedenen Triptychen mit den Prinzessinnen des regierenden Tokugawa-Hauses gehen doch sicherlich auf wirkliche Vorgänge aus dem Leben der hohen und schönen Damen, die er mit unendlicher Grazie dargestellt hat, und in deren vornehmen Zügen seine Zeitgenossen zweifellos ganz bestimmte junge Fürstinnen wiedererkannten. Gerade diese Gruppe scheint seiner letzten Schaffensepoche anzugehören.

90. Einschiffung einer Prinzessin zur Überfahrt auf einem Flusse. (G 10.)

91. Ohne Titel. Verleger Isumiya Ishibei. Prinzessin aus einem Wagen steigend, eine Dame hält ihren Fächer; Goncourt nennt noch zwei Frauen und einen Prinzen; dieser ist hinter einem Vorhang. Um 1800.

(Zwei Blätter des Triptychons sah ich früher im Berliner Kgl. Kunstgewerbemuseum, das Blatt mit der Prinzessin selbst war darunter und ein Blatt mit zwei Begleiterinnen, die Gegenstände tragen, und einer kleinen Zofe. Das Prinzessinnenblatt befindet sich außerdem in Sammlung Kurth.) Hinter einem rosablühenden Baume hält der große, schwarzlackierte kaiserliche Wagen. Die Jalousie des Eingangs ist emporgezogen, eine schwarze Treppe herabgelassen, und die junge Fürstin, von einer Dame gestützt, steigt herab. Sie muß vorsichtig treten, daß sich ihre Füße nicht in dem langen roten, sie völlig überdeckenden Untergewande ihres Standes verwickeln. Ihre Rechte nimmt das violette Oberkleid zusammen, das die Malven des Tokugawa-Hauses zeigt, ihr miederartiger Gürtel ist rot, über ihm bauscht sich ein gelbes, fein gemustertes Brokatkleid. Die am Boden hockende Dame, die den großen rotschnürigen Fächer hält, trägt ein blaßrosa Kleid mit reichem Blütenschmuck, als habe der Baum über ihr das Gewand selbst geziert. Die Darstellung atmet Eleganz und Poesie. [Abb. Tafel 30b.] (G 11.)

92. Linker Teil eines Triptychons. Verleger Tsuruya. Gelber Boden. Anfang der neunziger Jahre?[1]

Ein junger Prinz in violettem Kleide mit weißem Kranichwappen und dunkelgrünem Schurze kniet und blickt nach rechts, als sähe er einem Schauspiel oder Tanze zu. Neben ihm sitzen zwei Damen; die eine in violettem Kleide mit dunkelvioletten Wellen und gelben Mövchen blickt gleichfalls nach rechts, ebenfalls eine hinter ihm stehende Dame in Dunkelviolett mit Windenblüten, die sein zweites Schwert hält. (G 12? Sammlung Rex.)

93. Ruhe auf einer Terrasse am Sumida-Ufer. Junger Fürst mit Frauen. (G 14.)

94. Prinzessin geht in Begleitung zweier Frauen aus ihrem Norimono (Sänfte), um am Seeufer frische Luft zu schöpfen. (G 15.)

---

[1] Wahrscheinlich Goncourts «Tanz einer Geisha in einem Daimyō-Palast», das «Fenollosa um 1792 datiert und für Utamaros schönste Komposition hält» (v. Seidlitz).

95. Ein Daimyō hoch zu Roß in Begleitung von Damen, die seine Waffen tragen, beim Überschreiten eines Flusses. Im Hintergrund der Fuji. (G 16. Kollektion Goncourt Nr. 1388.)

96. Palastinneres. Frauen sehen dem Tanze einer Prinzessin in schwarzem Gewand zu. (G 17.)

97. Ein Daimyō, den Falken auf der Faust, sitzt mit Damen in einem Boote. (G 18.)

98. Aus kaiserlichem Wagen steigende Damen, Fürstin, Hofdame mit Sonnenschirm, andere Dame. (G 19.)

99. Frauen führen einen kleinen Daimyō spazieren, der statt eines Falken einen Sperling auf der Faust hält. (G 20.)

100. Ohne Titel. Eine Prinzessin, die aus ihrem Wagen gestiegen ist, liest das Poem eines vor ihr knieenden jungen Mannes. Verleger Tsuruya. Um 1800. Sehr farbenschön, heiter und sonnig in der Stimmung. (Sammlung Jaekel. Blatt 2 Sammlung Wagner, etwas andere Farben.)

Ein großer rosiger Blütenbaum erscheint hinter dem schwarzlackierten Prachtwagen, dessen Inneres durch Rolljalousien vor der Sonne geschützt wird. Die junge, schöne Prinzessin in dem standesgemäßen roten Unterkleid und einem violetten Oberkleid, auf dem die Malvenblätter des Tokugawa-Wappens gestickt erscheinen, nimmt das Gedicht mit huldvoll-kaiserlicher Grazie entgegen. Ihren Obi — rot und blaßgelb dekoriert — trägt sie nach Fürstinnenart glatt und hoch wie ein Mieder, ihre verhüllte Rechte hält den großen, rotquastigen Klappfächer ihres Standes. Sechs Hofdamen und eine kleine Zofe sind um sie beschäftigt. Die Beschreibung ihrer bunten Roben würde die Nummer eines Modejournals füllen. Sie tragen alle möglichen Gegenstände der Herrin, eine hält über sie einen großen rosa Schirm, zwei präsentieren den Poeta laureatus, ein schüchternes, blutjunges Wesen, das ein weißes Feierkleid über das blaßgelbe Gewand gezogen hat und knieend in Demut erstirbt. Ganz köstlich ist der Zug, daß er die linke Hand, die das Poem überreicht hat, noch immer in der Geste der Überreichung hält, was bei der knieenden Haltung auf die Dauer ein Kunststück ist. Daher wird sie auch von einer mitleidigen Hofdame gestützt. Zu den anatomischen Proportionen sei bemerkt, daß die Körperlänge der Hofdame ganz rechts ohne den Kopf ca. 25 cm, die Kopfhöhe 3,5 cm, die Halsweite nur 0,9 cm beträgt.

Das Gedicht (Uta) des beglückten Poeten lautet:

Ōsaka wa
hito kora yasuki
seki nareba.

Tori mo naganeto
akete matsu toka.

Auf deutsch etwa:

Du bist Ōsaka[1] leicht genaht,
Sperrt' auch die Grenzwacht deinen Pfad.

---

[1] ō = au heißt auch «sich treffen». Die Zusammenkunft wird durch eine Steuerkontrollfeste erschwert. Ōsaka ist viersilbig zu lesen.

Wennschon kein Hahn dir kräht voraus[1],
Geöffnet[2] steht dir Herz und Haus!

(G 21.)

101. «Chinesische Szene.» (Kollektion Goncourt Nr. 1377.)

«Auf der Terrasse eines Palastes, der hoch über eine konventionelle Landschaft mit Bergen und Seen ragt, erquickt sich eine vornehme Gesellschaft an einem großen Mahle, während Musik ertönt. Rechts in abgetrenntem Raume ist eine Prinzessin, von ihren Ehrendamen umgeben, in die Lektüre einer Dichtung vertieft.» = unsere Nr. 255?

102. Ohne Titel und Verlegerangabe. Yoritomo (cf. pag. 17) sieht seine zukünftige Schwägerin Shizuka tanzen. Alle Männer sind durch Frauen dargestellt. Feine Farbentöne. Bald nach 1797. (Das Blatt mit Yoritomo Sammlung Kurth.)

Der große Feldherr Shōgun Yoritomo aus der Minamoto- oder Gen-Familie machte sich 1185 gegen den Mikado zum faktischen Herrscher Japans, gründete eine Dynastie und regierte bis 1199. Sein Seesieg ist in der Kunst oft dargestellt worden, ebenso aber auch ein zarteres Abenteuer: Er saß einst in einem Theater, in dem ein schönes Mädchen unter einer Charaktermaske des Nō-Tanzes ihn derartig bezauberte, daß er sie zu seiner Liebsten machte und später seinem Bruder Yoshitsune vermählte.[3]

Utamaro hat diesen Vorgang nach seiner Art ins Weibliche übersetzt. Wir können hier nur das Yoritomo-Blatt beschreiben. Über der Szene schwebt ein violetter Vorhang mit großen gelben Enzianen (sasarindō), den Wappenpflanzen des Feldherrn. Ein Wandschirm mit flatternden Kranichen, die in seinem Leben gleichfalls eine Rolle spielen, deckt den Hintergrund. Auf erhöhtem Podium sitzt die Dame, die den General darstellt, mit gelber langer Mütze, violettem Oberkleid mit den Wappenblumen und rotem Unterkleid, wie es Prinzessinnen tragen. Sie hält einen gelben Fächer.[4] Hinter ihr kniet ein Mädchen, das das große Shōgunats-Schwert aufrichtet. Den Hofstaat bilden drei Damen, die Fürsten darstellen sollen. Sie tragen schwarze lange Mützen und über ihrer bunten Kleidung einen Überwurf, auf dem an den Schultern kleinere, unten große Mons erscheinen. Das eine, weiß auf schwarzem Gewand, ist das Hira-yotsu-me- (vier «Augen») Wappen der Takanori-Familie, die einst das Daimyat von Sanshū-Marugame innehatte. Das zweite, weiß auf pergamentfarbenem Gewand, ist das Hojo-uroko (drei flache Dreiecke zusammengestellt) der Hojo-Familie, deren Vertreter als Shikken (Regenten) von 1205 bis 1333 herrschten. Das dritte zeigt zwei nebeneinandergestellte weiße Pfeile (narabi-ya) auf schwarzem Grunde. [Abb. Tafel 30a.] (G 22.)

103. Der verbannte Fürst zwischen den beiden Salzträgerinnen Matsugase und Murasame. (v. Seidlitz: Prinz mit Muschelkorb inmitten von Salzträgerinnen, id.?) (G 68.)

---

[1] Der Hahn zeigt die Morgendämmerung an, die Prinzessin gleicht also der Sonne.

[2] akeru heißt auch «dämmern».

[3] Ein schönes Triptychon des späten Holzschnittmeisters Yoshitoshi (Sammlung Succo) stellt die Tanzszene historisch dar.

[4] Er hat die Form eines Klappfächers, ist aber nicht zusammenlegbar.



Aus Nr. 235. Sammlung Kurth.

Das Liebespaar mit dem Schleierkleid.
(Typ der Transparenzstudien des Utamaro.)



104. Die Kraniche des Yoritomo. (v. Seidlitz: Die Kraniche des Shōguns Yoritomo 1190.) (G 66.[1]) Hayashis Katalog Nr. 868: «Große Schar von Störchen, an deren Krallen ein Trupp vornehmer Damen, die sich an der Küste von Mimeguri befinden, Papierrollen mit Gedichten befestigt», dasselbe?

105. Teil eines Triptychons. Drucker: Yamada. Um 1800. Gelber Boden.

In einem Interieur mit einem Wandschirm, auf dem zwei chinesische Löwen gemalt sind, spielt sich eine höchst lebendige Szene ab. Ein grämlicher alter Fürst in Schwarz und Grau, dessen Wappen (hikaeshi-mitsu-no-biki) dem der Daimyōs von Miura entspricht, ist auf den Rücken gefallen und reckt mit jämmerlicher Miene die Rechte empor. Drei leichtsinnige Schönheiten machen sich über ihn lustig. Die eine in blaßgrauem Mantel mit braunem Blüten- und Blätterdekor und ebensolchem Kopftuch läuft ihm davon und streckt den rechten Zeigefinger zurück mit der Geste: «Dir geschieht schon ganz recht!» Verschämt hebt sie den linken verhüllten Arm empor; ebenso ihre Gefährtin, die ihr schwarzes, mit Ahornblättern und großen Schriftzeichen geschmücktes Kleid vorn zusammenrafft, gleich als wollte sie verhindern, daß der alte Herr darauf fällt, während die dritte, in braunviolettem Kleide, mit erhobenem rechten Arme sich der ersten anzuschließen scheint, aber doch zurückblickt. Vortreffliches Kolorit, dem Rot, Blau und Grün gänzlich fehlt. (Sammlung Rex. Fehlt bei Goncourt.)

106. Taikō go tsuma raku-tō yūkwai no zu = «Ein Bild der Vergnügungen des Taikō mit seinen fünf Frauen im Osten der Hauptstadt».[2] Es ist das berühmte Triptychon, wegen dessen Utamaro in das Gefängnis geworfen wurde. Verleger oder Drucker zeichnet Ni unter dem Yama-Bilde. Um 1804.

Ich muß zunächst eine gewisse Unklarheit der Quellen über dies Werk feststellen. Nach verschiedenen japanischen Zeugen nannte sich das Werk, das Utamaro eine Rüge zuzog, Yehon Taikō ki[3] = «Bilderbuch der Geschichte des Taikō», und nach Goncourt gibt es außer dem bei ihm unter dem Titel «Les plaisirs de Taïkô avec ses cinq femmes dans l'est de la capitale» angeführten Triptychon noch eine Serie «Das (unmoralische) Leben des Taikō» von unbestimmter Blattzahl, auf deren einem Bilde der Taikō mit einer jungen Dame aus vornehmem Hause karessiert (Nr. 232). Wappen und Name des Mädchens seien dabei verzeichnet. Im siebenten Heft des dritten Bandes eines «Yehon Taikō ki» liest ein junges Mädchen in Utamaros Serie Kyōkun oya no megane (Nr. 258); diese Folge stammt aber aus einer Zeit, in welcher Utamaro noch gar nicht an eine Satire dachte. Vielmehr ist dies «Yehon Taikō ki» ein Buch des Gyokuzan, das Utamaro in der von Goncourt

---

[1] cf. Nr. 102.

[2] Im Osten Yedos liegt heute, wie damals wohl auch, die kaiserliche Palastinsel.

[3] Strange, pag. 42, bemerkt nur: «During this time (nämlich während die Verleger den Utamaro angeblich unter moralischem Gewahrsam hielten) he was induced to educate himself to some extent, and the ‚Yehon Taikōki' (story of Taiko Hideyoshi) brought much custom to his publisher». cf. Quelle C und D im Anhang und pag. 119 f.

namhaft gemachten Serie persifliert zu haben scheint. Erst das Triptychon hat, soweit ich die Quellen verstehe, seine Einkerkerung hervorgerufen.

Dies macht nun auf den ersten Blick durchaus keinen kaiserfeindlichen Eindruck. Es zeigt ein großes Lustzelt, das zwischen blühenden Kirschbäumen ausgespannt ist, und dessen hellsaftgrüner Stoff von breiten weißen Streifen unterbrochen wird, auf denen gestickte Svastica-Mäander und die heraldischen Formen von Schmetterlingen und Glyzinen in violetter Farbe erkennbar sind. Inmitten dieses Raumes sitzt der berühmte Bezwinger Koreas, der «Taikō[1] Hideyoshi kō[2]», wie die Beischrift sagt, der letzte Taikō aus dem Hause Toyotomi, das von der Tokugawa-Dynastie gestürzt wurde. Er erscheint als älterer, schlechtrasierter Mann mit kurzem zurückfallenden Haarschopf; seine Augen zeigen eine gewisse Blödigkeit, sein Mund ist hochgezogen, seine Wangen wölben sich so stark, daß man glauben könnte, er habe Backentaschen, sein kurzer Bart ist struppig. Über einem gelben und weißen Gewand trägt er einen violetten Mantel, in den wieder seine Wappenblumen, die Glyzinen, die heute der Mikado im Wappen führt, eingestickt sind. Seine Rechte hält nachlässig einen Klappfächer (cf. Nr. 102), seine Linke hebt eine Sake-Schale. Hinter ihm kniet ein mädchenhaft aussehender Page, der das große Schwert des Shōgunats hält. Vor ihm stehen Tabletts mit Sake-Schalen, ein grüner Bambuskorb, geformt wie eine Ananasfrucht, wie er noch heute zum Behälter für Orangen gebraucht wird, Speisen usw. Zu seiner Rechten sitzt die Dame Yododomo (al. Yodogimi), eine vornehme Schönheit mit silbernen Päonienblüten und goldnen Blättern im offenen Haar, die, durch irgendeinen Vorgang geniert, den rechten Ärmel des violetten, weißgeblümten Kleides zum Munde hebt. Auf ihrem Schoße liegt ein elegant gebautes Koto. Hinter ihr und dem Taikō steht eine Dame mit aufgelöstem Haar, die einen großen, mit Quasten verzierten Fächer emporhebt und die verhüllte linke Hand in eigentümlicher Weise auf den Leib legt. Ihr hellrotes Kostüm zeigt die weißen Orangen der alten Daimyō-Familie Ji aus der Provinz Goshū, ihr weißer, saftgrünbortierter Mantel leichte Arabesken. Die Schrifttafel nennt sie Matsu-no-maru-domo. Ganz im Vordergrund kniet die Dame Okoi in schwarzer Robe, die mit bunten Fächern und Pfeilkrautblättern dekoriert ist. Ihr Wappen sind zwei sich kreuzende Falkenfedern. Sie trägt einen langen Haarschopf, ihre Brauen sind rasiert. Während der Taikō und sein Schwertträger nach rechts schauen, blicken die drei Damen nach links. Der linke Flügel des Triptychons zeigt den Eingang des Lustgezelts, vor dem ein kaiserlicher Lackwagen hält. Ihm ist die legitime Gemahlin des Taikō, Kita-no-mandokoro, entstiegen und schreitet auf die Mitte zu. Ihre Brauen sind durch Punkte markiert, im Haar trägt sie Silberchrysanthemen, in der Hand einen zusammengelegten gelben Fächer mit roten Schnüren, das Zeichen ihrer Würde. Sie ist in violette und grüne Stoffe gehüllt, ihre Untergewänder sind weiß und rot. Hinter ihr erscheint ihre Schirmträgerin in eigenartiger Frisur, das violette Kleid mit grünen Malvenblättern — der Wappenpflanze der Tokugawa — und weißen Wellen geschmückt, darüber ein blauer Gürtel. Eine andere Begleiterin in Rot, Gelb und Grün mit Kastanienblättern und Wellen trägt einen rotverschnürten Bücherkasten. Hinter dieser erblicken wir den Kopf eines kleinen Mädchens mit echtem Kaburo-Typ. Auf dem rechten Flügel des Triptychons steht die

---

[1] Taikō ist nach Hepburne «the title of a retired Kwampaku», und Kwampaku ist «an officer who formerly acted as the Prime Minister or regent of the Mikado».

[2] kō = «Fürst, Lord».

Dame San-jō, silberne Päonien im Haare, die Brauen punktartig, in violettem Mantel mit Kranichen und Wolken. Sie wendet sich zu der knieenden Dame Kana, die ein Papierblatt beschreiben will. Ihr Gewand ist violett, ihre Unterkleider sind rot, ihr Wappen bilden fünf Sterne (japanisch Scheiben) um einen Mittelstern. Hinter der Kana kniet eine Dienerin in Violett mit rotem Tablett, auf dem eine Teetasse steht. Vor San-jō kniet ein Mädchen in violettem Kleid, das mit dunklen Blättern gemustert ist; vor dem Mädchen steht eine Art Räuchergefäß, über dem eine Papierserviette in der Form eines fliegenden Kranichs gefaltet ist. Zwischen dem letztgenannten Mädchen endlich und der San-jō kniet ein hübscher junger Mann, der Günstling des Taikō, Ishida Mitsunari, dessen glattes violettes Kleid dasselbe Sternenwappen trägt wie das der Kana. Er hält auf einem Untersatz den eigentümlich geformten Gazehut des Shōgun, eine Art gelber Kappe, die in der Mitte eingestülpt ist, hinten ein gelbes, blattartiges Zeugstück und rechts und links ähnliche Stücke von grüner Farbe an Stielen zeigt. Im Vordergrund steht ein Rollenkasten und ein Schreibkasten, hinter der Zeltwand ragen Feldzeichen, unter andern die gleich genauer zu bezeichnende Kürbisstandarte des Taikō und eine kastenförmige mit dem Wappen der Daimyōs von Tajima. — Hideyoshi (1536—1598) war ein gewaltiger Feldherr, am berühmtesten durch die Eroberung Koreas im Jahre 1594. Dem ragenden Flaschenkürbis seines Feldzeichens fügte er nach jedem seiner Siege einen hangenden kleinen Kürbis hinzu, so daß es schließlich einer riesigen Traube glich, wie sie unser Triptychon zeigt. Nach ihm (1603) ergriffen die Tokugawa das Schwert des Shōgunats und herrschten neben den nur scheinbar regierenden, in gemachtem Nimbus hindämmernden Mikados bis zu der modernen Umwälzung des Staatssystems im Jahre 1867. Nun steht nach allen Quellen fest, daß das Triptychon Utamaros den Zorn des damals regierenden elften Shōguns der Tokugawa-Dynastie, des Iyenari[1], derartig reizte, daß er den Künstler ins Gefängnis setzen ließ. Das war ums Jahr 1804, der Feldmarschall also, über dessen Regierung wir bereits im einleitenden Teile, pag. 18 f., die nötigen Daten gegeben haben, etwa dreißig Jahre alt. Was konnte aber den Grimm des jungen kaiserlichen Herrn so heftig entfachen? Die Quellen fassen das Werk, wie es scheint, einmütig als einen satirischen Zeitspiegel der Sittenlosigkeit des Hofes in Yedo, eine Kritik der Lebensführung des Shōgun auf. Aber wo liegt denn eigentlich die Pointe der Satire? Der dargestellte Shōgun war ja durch Inschrift und Wappen genügend als der alte Haudegen Hideyoshi gekennzeichnet, also nicht einmal ein Sproß der Tokugawa, was einen Abkömmling der Sippe hätte verletzen können, sondern eher ein Gegner. Ich kann nicht feststellen, ob Hideyoshi selbst ein sittenloses Leben geführt hat. Die mir zur Verfügung stehenden japanischen Quellen geben wenig mehr als trockne Daten. War es nicht der Fall, so wäre allenfalls eine Satire aus dem Werke herauszuholen — etwa als wenn ein französischer Karikaturist unter König Ludwig XV. seinen Vorfahren Ludwig den Heiligen im Hirschgarten abgebildet hätte — immerhin eine schwache und gesuchte! Aber manches deutet darauf hin, daß der alte Held den Reizen des schönen Geschlechts wirklich sehr zugänglich gewesen ist, wenigstens in der chronique scandaleuse der Spätzeit. So ist mir ein erotisches Blatt des Kuniyoshi bekannt, das dies Thema in der unverblümtesten Weise behandelt.[2] Waren aber galante Abenteuer des großen Feldherrn bekannt, die man ihm vom ethischen Standpunkt Japans aus bei seiner

---

[1] Goncourt: Dun-(Jun?) kiō-in.

[2] Ich gebe allerdings zu, daß derartige Satiren nicht beweiskräftig sind.

Heldenfigur kaum verübelt hätte, wer hätte denn dann den Shōgun Iyenari zwingen können, in dem Triptychon eine Anspielung auf sich selbst zu finden? Wer hätte dem Utamaro eine Satire nachweisen können, die ihn bis in den Kerker bringen konnte? Nun ist ja mit dem Regierungsantritt des Iyenari, der, als er den Thron bestieg, erst ein dreizehn- oder vierzehnjähriger Knabe war, eine gründliche Reform der lockern Sitten versucht worden, und der junge Shōgun konnte, wenn er das Programm seiner Regierung nach außen wahren wollte, an einem Werke Anstoß nehmen, das einen Shōgun als lasterhaft charakterisierte. Aber einerseits war es ja gar nicht sein Vorfahr, andererseits erkennen wir in der Darstellung an sich durchaus nichts Anstößiges, obschon die eine der abgebildeten Damen einen Anstoß zu nehmen scheint; und einen Maler darum ins Gefängnis zu werfen, weil er den Kaiser einer gestürzten Dynastie inmitten seiner Frauen abgebildet, wäre doch eine unbegreifliche Härte gewesen. Man könnte daran denken, daß Utamaro in den Zügen des Hideyoshi eine Porträtähnlichkeit mit Iyenari angestrebt habe, was dann allerdings den Grimm des Marschallkaisers genügend erklären würde. Aber dem ist keineswegs so. Ich habe wiederholt Porträts von Hideyoshi gesehen, historisch zu nehmende und karikierte — letzteres z. B. auf dem erwähnten Blatte des Kuniyoshi —, und sie ergeben genau denselben griesgrämigen Typ des geborenen Bauernsohns, wie auf dem Bilde des Utamaro, in dem Goncourt mit Recht etwas Affenartiges sieht. Man bedenke auch, daß Hideyoshi gealtert gedacht ist, Iyenari aber noch ein Jüngling war, die Karikatur also wenigstens eine leise Spur der Jugendlichkeit aufweisen müßte, was sie eben keineswegs tut. Diese Lösung also erscheint gleichfalls ausgeschlossen. Nun erfahre ich, man erkläre von japanischer Seite aus nach der im Anhang wiedergegebenen Quelle C daraus den Anstoß des Iyenari, daß der Jüngling, der den Generalshelm präsentiert, ein Tokugawa sei, also einer der Gründer der damals regierenden Dynastie als Untergebener des schlemmerischen Taikō. Aber die Tokugawa waren ja damals noch wirkliche Vasallen des Hideyoshi gewesen; außerdem ist doch dieser, und nicht Tokugawa, als Weiberknecht gegeißelt. Und wäre er selbst als Helfershelfer bei den Orgien des Oberfeldherrn dargestellt, die volle Verantwortung hätte man dem jungen Dienstmannen kaum in die Schuhe schieben können. Ich kann nicht feststellen, wie man überhaupt dazu kommen kann, in dieser Figur einen Tokugawa zu sehen. Denn sein Name Ishida Mitsunari ist deutlich neben ihn geschrieben, und sein Wappen hat mit denen der Tokugawa nichts gemeinsam. Oder sollte Iyenari durch den Gleichklang des zweiten Namensteils mit dem seinen verletzt worden sein? Ich vermute vielmehr, daß in den Figuren, Namen und Wappenzeichen der Damen irgend etwas gelegen hat, was dem Shōgun als unliebsame Anspielung erscheinen mußte. Erwähnt wurde bereits, daß die eine Dienerin der legitimen Gattin des Taikō, die Schirmträgerin, als Gewanddekor die Wappenblätter der Tokugawa trägt, und zwar ist dies Malvenlaub in ähnlicher Weise ornamental geordnet wie auf den Gewändern der Tokugawa-Prinzessinnen auf Utamaros frühern Triptychen (cf. Nr. 91. 100). Möglich, daß die Wappen der andern gerade auf solche Hofdamen wiesen, die bei Iyenari in besonderer Gunst standen, daß die ganze Szene die Parallele zu einem skandalösen Vorfall des Hofes von Yedo bildete, daß Goncourts Bemerkung über Wappen und Namen des Mädchens der andern Taikō-Serie auf etwas derartiges zurückgeht; ehe nicht zeitgenössische Quellen gefunden sind, die uns unzweideutig berichten, worin Utamaros Verletzung

---

Hat doch die erotische Karikatur nicht einmal Helden wie Kintoku und Yoritomo verschont. cf. auch C. Netto und G. Wagener, Japanischer Humor, pag. 192.

der Shōgunatswürde bestanden hat, werden wir nicht in der Lage sein, über sein Vergehen ein Urteil zu fällen. Leicht kann es jedenfalls nicht gewesen sein; es wäre auch ganz aus dem Grolle des aus seinem Regierungsdienste geschiedenen Meisters zu erklären. Daß die Satire nicht plump war, garantiert seine sonstige feine Art. Wäre sie plumper gewesen, so müßte sie uns in der Zeitferne leichter erklärbar sein. So aber werden wir darauf verzichten müssen, den letzten Grund zu finden, der Utamaro in den Kerker brachte.[1] Im Anhang werden wir bei der Quellenkritik noch einmal auf die Frage einzugehen haben. [Abb. des Mittelblatts Tafel 39.] (G 78. Sammlung Wagner. Mittelblatt Sammlung Kurth.)

γ) Aus dem Leben ehrbarer Frauen.[2]

107. Goncourt datiert zwischen die Jahre 1770 und 1775 ein Blatt, das er für Utamaros frühestes, unter Kiyonagas direktem Einfluß entstandenes Werk hält (cf. pag. 39). Seine Beschreibung eines «Teehauses am Meere, wo eine Frau ihr schwarzes, mit Wappen verziertes (armoriée) Oberkleid einem teetrinkenden Manne bringt», ist mir nicht recht klar. Zum mindesten fällt auf, daß wir einen Einblattdruck vor uns haben sollen. Das wäre bei dem Sujet höchst ungewöhnlich! Man würde viel eher auf den Teil eines Triptychons schließen. Nun befindet sich in Sammlung Succo der rechte oder mittlere Teil eines Triptychons mit folgender Darstellung: Im Hintergrund ein großes offenes Teehaus mit fünf Männern, deren einer ein Spielbrett erhebt, einem Mädchen, das vor brennender Kerze sitzt und zusieht, und zwei sich unterhaltenden Männern, deren einer eine Sake-Schale zum Munde führen will. Vorn auf grünem Boden (noch im Innern gedacht?) trägt eine Frau mit schwarzem, hinten gebundenem Gürtel, den graue Svastica-Mäander zieren, ein Tablett, dessen Gegenstände mit einem grünen, mit weißen, wappenartigen Ornamenten geschmückten Stoffe verhüllt sind. Ein anderes Weib kniet vor ihr und spricht zu ihr. Hinter ihr treibt sich ein kleiner Knabe umher. Die erstgenannte Männergruppe und der Knabe weisen deutlich auf Dinge, die auf dem sich links anschließenden Blatte dargestellt gewesen sein müssen. Die Farben sind matt, violett, grün, braun, das Sammetschwarz eines Männerkleids, eines Koto-

---

[1] Nach Katalog Gillot, pag. 88, Anm. 1 ist das Triptychon «eine Anspielung auf die lockern Sitten, denen sich der Hof des Shōgun Iyénari hingab». Von diesen «lockern Sitten» ist mir sonst nichts bekannt. Katalog Hayashi, pag. 114, Anm. 1 nimmt dasselbe an. Kollektion Goncourt Nr. 1380 dagegen sagt, der Taikō-Sama habe sich selbst am Ende seiner Tage den Ausschweifungen ergeben, und Utamaro sei wegen ihrer Darstellung angeklagt und zu Gefängnis verurteilt worden.

[2] Bei den nur nach Goncourt zitierten Werken übernehme ich keinerlei Verantwortung für die Richtigkeit der Zuweisung. So sind z. B. G 62 Kurtisanen.

Kastens und des genannten Gürtels steht prachtvoll dazu. Die Signatur hat richtige Vierecke. Der Verleger ist Jūzabrō. Die Frauentypen zeigen ganz deutlich Kiyonagas Einfluß, die Männertypen verraten vieles Originelle. Sind nicht die Übereinstimmungen beider Blätter aufs höchste frappierend? Das offene Teehaus, die schwarzen Roben, das «Herbeigebrachtwerden eines Kleidungsstücks», die Kiyonaga-Typen, einen trinkenden Mann, selbst die «Wappenverzierung» finden wir auf beiden! Ich glaube kaum zu irren, wenn ich beide für Teile ein und desselben Triptychons halte, das ich allerdings erst nach 1775 datieren würde.

108. Der erste Jahrestag. (v. Seidlitz: Eine Frau hält der andern ein Fadenknäuel hin.) (G 4.)

109. Ähnliche Darstellung. (G 5.)

110. «Le Mariage.» (v. Seidlitz: Vornehme Hochzeit. Vor der Braut drei Trinkschalen.) (G 6.)

111. «Le Mariage après la céremonie.» Die Braut wechselt ihr Kostüm. (G 7.)

112. Sieben Hofdamen. Vornehmer Stil. (G 8.)

113. Gesellschaft vornehmer Damen in einer Landschaft mit blühenden Kirschbäumen. (v. Seidlitz: Drei Gruppen unter Kirschbäumen.) Nach Fenollosa ein spätestes Werk. Dies gemeint? (G 9.)

114. Visite einer vornehmen Dame bei einer andern zur Zeit des Chrysanthemenflors. (G 13.) cf. die Serie Fūryū shiki no asobi (Nr. 296), Blatt 9.

115. Groupe de femmes sur un pont. (Bing, Ou. et H., Nr. 104.)

Wahrscheinlich das Werk, aus dem Bings Formenschatz einen Teil abbildet. Auf einer Brücke, auf deren Geländer Utamaros Signatur und das Verlagszeichen des Yamamoto Omiya mit Wohnungsangabe (cf. Nr. 145) angebracht ist, stehen zwei dünnhalsige Damen mit den Typen zwischen 1797 und 1801 und übertrieben dürren Armen. Die eine trägt ein blauweißgestreiftes Kleid mit schwarzem Obi, die andere ein olivbraunes Oberkleid, ein schwarzes, weißgegittertes Unterkleid und einen roten Obi. Ihr Wappen, ein Efeublatt, ist auf Gewand und Blattfächer erkennbar. Hinter ihr, fast gänzlich durch sie verdeckt, steht eine Person mit großem blauen Schirme.

116. Miyako Yoshi-no-yama no fūkei (schwer übersetzbar; «Hauptstadt, Yoshino-Berg, Genitivzeichen, Landschaften»).

(Goncourt: «Promenade admirative des cerisiers en fleurs dans la campagne».) Ein ganz frühes, noch unter Kiyonagas Einfluß stehendes Werk, etwa Mitte der siebziger Jahre, das in Rosa, Olivgrün, Dunkelgelb und Grau gedruckt ist. Verleger ungenannt.

Mir ist ein Blatt bekannt: Hügellandschaft mit Kirschbäumen, die in voller Blüte stehen. Vier Personen, die nach links blicken, nämlich eine Dame in Olivgrün mit Wellen- und Blütenmuster, nach links schreitend, eine Kurtisane in Hellbraun, die nach rechts geht, ein Knabe mit Gepäck,

unter anderm einer rosenfarbenen zusammengerollten Decke, in olivgrünem Kittel und hellgrauen Hosen, mit einem jungen Manne und der Kurtisane eine Gruppe bildend. Der junge Mann trägt ein dunkelgraues Gewand mit weißen «Perlhuhnpunkten», helle Beinkleider, einen weißen Fächer und ein Schwert. In den Fächer scheinen Schriftzeichen eingepreßt zu sein. Er hat ein rundes Gesicht, freundliche Augen, einen lachenden Mund, und erinnert in seiner ganzen Erscheinung an die Gestalt des Utamaro, bei dem die Glücksgöttin Benten einkehrt (Nr. 200). Vielleicht ein Selbstporträt des Utamaro? (G 26.)

116a. «Rast unter blühenden Kirschbäumen.» (Kollektion Goncourt Nr. 1378.)

«In der Mitte eine schwer und reich gekleidete Person, der ein junges Weib eine auf einem Sockel stehende Schauspielerbüste herbeibringt.» Zum vorigen?

117. Frauen mit Kirschblütenzweigen an brausendem Bache. (G 27.)

118. Frauen auf einer Terrasse zur Zeit der Päonienblüte. (G 28.) Vielleicht Bings (Ou. et H.) Nr. 101: «Jeunes femmes sur une terrasse par un soir d'été».

Bing (ibid.) verzeichnet noch:

119. «Promenade dans les hautes herbes au clair de lune» (Nr. 98) und

120. «Promenade dans les iris» (Nr. 100; von dem «Glühwürmertriptychon» unterschieden!), die ich bei Goncourt nicht finde.

121. Spaziergang von Frauen, die mit Laternen einen Mann zu suchen scheinen, der sich hinter einer Frau versteckt. Romanszene. (G 24.)

122. Frühlingsfest, bei dem man einen Landausflug macht, um Pinienzapfen zu suchen. Frauen und zwei Mädchen, die sich um einen großen Pinienzweig streiten. (G 25.)

123. Drei Gruppen von Männern und Frauen, bis zum Gürtel sichtbar. (G 23.)

124. Ballspiel. Sieben große Figuren. Verleger nicht genannt. ca. 1800.

Über Wolken erscheinen im Hintergrund eine große Brücke über dem Sumida-Fluß und die Häuser von Yedo. Zwei Mädchen in Schwarz mit grünem und violettem Dekor haben den Ball geschlagen. Auf dem einen Ballschläger ist ein Löwenmaskentänzer abgebildet. Zwei Assistentinnen sind dabei, die eine ganz links stehend, die linke Hand erhebend, die andere auf einer Bank mit grünem Brette sitzend, eine Nadel feststeckend. Ihre fast ungemusterten Gewänder sind rehbraun, bronzegrün, mattfleischrot. Ganz rechts sitzt ein junger Mann in mattblauen Beinkleidern und Strümpfen rauchend auf einer Bank. Neben ihm steht ein Knabe in grünen Beinkleidern und blauen Strümpfen, der den Ball der Mädchen gefangen hat. Eine junge Dame bringt eine Teeschale herbei. Ihr violettes Oberkleid trägt das Mon der drei Eichenblätter (mitsu-kashiwa); auf dem Obi und einem kurzen Überwurf, der von den Hüften herabfällt, findet es sich gleichfalls als Dekor, und zum

Überfluß stehen auf dem letzten auch noch die beiden Zeichen: kashiwa-ya = «Eichenhaus». Vornehme, schöne Komposition. (Sammlung Wagner. Sammlung Rex. Erstes Blatt Sammlung Jaekel.)

125. Ohne Titel. Verleger: Isumiya Ishibei. Wird Goncourts «La musique, le jeu, la peinture, l'écriture, les quatre occupations agréables» sein. Begleittexte. Um 1800.

Mir sind Blatt 1 und Blatt 3 in verschiedenen Farbenausgaben bekannt. Bei der ersten dominieren die Töne Mattrehbraun, Ledergelb, Blaßrotbraun, bei der zweiten Rot, Blau, Violett, bei beiden kommen vor Schwarz, Dunkelrotbraun, Grün, Gelb. Blatt 1. Die Musik. Vor einem Wandschirm mit Wolken und Pinien knieen zwei Musikantinnen, die das Shamisen (Laute) und das Koto (Zither) spielen. Eine knieende Dienerin putzt die auf einem Kandelaber und in einem Glase stehende brennende Kerze. [Blatt 2. Das Spiel und die Malerei. Drei Frauen.] Blatt 3. Die Schrift. Rechts noch ein Spielbrett und Spielfigurenbüchsen, die zur Gruppe von Blatt 2 gehören. Zwei Damen knieen vor einer rotbraunen Bank. Die eine ist dabei, eine Rolle zu beschreiben, die zweite will dasselbe beginnen und winkt einer stehenden Dame in Blau, die ihr aus einem Buche zu diktieren scheint. Die Texte erzählen von der Erfindung der Künste: Das Koto-Instrument stamme aus China, wo man zuerst einen Bogen mit 6, dann mit 13, dann mit 25 Sehnen bezog, bis das zwölfsaitige Instrument entstanden sei, wie es unser Bild zeigt. Die Schriftzeichen, das Katakana-Alphabet, aus dem sich das Hirakana entwickelte, seien in alten Zeiten durch das Knüpfen von Knoten hergestellt worden usw. (Sammlung Rex.) (G 29.)

126. Offene Galerie mit Gärten; Frauen, deren eine ein Kind ankleidet. (G 40.)

127. «Die Stunde des Aufstehens.» (Kollektion Goncourt Nr. 1383.)

«Drei Frauen erscheinen noch zusammengekauert unter der grünen Transparenz eines Moskitoschleiers. Eine andere und zwei Dienerinnen richten sich empor.»

128. Blatt ohne Titel, Verleger und Drucker, zu einem Triptychon gehörig? Äußerst feine, matte Töne, grauer Grund. Etwa Ende des Jahrhunderts.

Hinter einem einfachen Papierfensterschirm kniet eine junge Dame — und zwar so, daß ihre Kniee und das rote Lendenkleid sichtbar werden, — und ergreift das rechte Handgelenk einer Nachbarin, während sie ihre verdeckte Rechte verschämt zum Gesicht hebt. Die etwas ältere Nachbarin kniet ebenfalls und blickt mit erstaunt erhobenen Händen die Schöne scharf an. Was stellt die Szene dar? Irgendein diskretes Geständnis? Die Komposition in der Diagonale, und zwar so, daß die untere linke Ecke von den beiden Figuren, die obere rechte von dem Wandschirm gebildet wird, ist ganz vortrefflich, die feinen braunen, roten und grünen Farbentöne der reich gemusterten Kleider wirken sehr vornehm. (Sammlung Stadler.)

129. Beschäftigungen des Privatlebens. Frauen sind mit Handarbeiten tätig, während ein junger Japaner mit einem Mädchen das

Aus Nr. 80. Das Teehausmädchen Ohisa aus dem Hause Takashima.

Albert Brockhaus-Leipzig.

Faksimile-Holzschnitt von F. A. Brockhaus, in Birnbaum-Langholz auf japanische Art in der Hauptsache mit dem Federmesser geschnitten. Zur Erzielung des altertümlichen Aussehens wurde über das Ganze noch eine autotypische Platte gedruckt.

Tafel 34.

Aus Nr. 80. Das Teehausmädchen Ohisa aus dem Hause Takashima.

Albert Brockhaus-Leipzig.

Faksimile-Holzschnitt von F. A. Brockhaus, in Birnbaum-Langholz auf japanische Art in der Hauptsache mit dem Federmesser geschnitten. Zur Erzielung des altertümlichen Aussehens wurde über das Ganze noch eine autotypische Platte gedruckt.


高嶋おひさ
哥麿画


高嶋おひさ

Sugoroku (ähnlich dem französischen jacquet, eine Art Tricktrack) spielt. (G 30.)

130. Der Tanz au piège (Schlinge, Falle). Spiel zweier Frauen, bei dem die Verliererin tanzen muß. (G 31.)

131. Japanerinnen auf dem Lande. Eine Frau reicht ihrem Kinde die Brust. Oben ein Vogelflug. (G 35.)

132. Die Kaki-Ernte.[1] Druckerzeichen: Waka.

Acht Frauen, ein Knabe und ein Mädchen sind mit Dattelpflaumensammeln beschäftigt. Die beiden Kinder brechen die orangeroten Früchte von den Bäumen. Warme, schöne Farben, Rotbraun, Orange, Olivgrün, Sammetschwarz, die nach der Mittelgruppe hin gesteigert erscheinen. v. Seidlitz rühmt die Komposition als sehr reich und belebt und «breit gezeichnet». Übereinstimmungen in Mustern und Kolorit mit dem Yehon skiki no hana (Nr. 42) weisen das Triptychon der Wende des Jahrhunderts zu. (Katalog Gillot Nr. 716. Sammlung Jaekel.) (G 36.)

133. Die große Sumida-Brücke. Neun Frauen, ein Kind. (v. Seidlitz: Die Ryogoku-Brücke. Abb. 20.) (G 37. cf. Kollektion Goncourt Nr. 1385.)

134. Ohne Titel. Verleger: Fujiyama. Interieur mit großer Gesellschaft. Zarte, matte Töne, Hellbraun, Saftgrün, Blaßlachsrot. Etwa Anfang der neunziger Jahre.

Ein großer Wandschirm mit einer Fuji-Landschaft bildet den Hintergrund. Davor sind eine Statuette des Glücksgotts Ebisu, eine Languste auf einem Teller, zwei Vasen mit «Kranichfächern», ein Tai-Fisch (Serranus marginalis), Chrysanthemen, zwei brennende Kerzen u. a. aufgebaut. Zwei andere Kerzen stehen rechts und links. Die Gesellschaft besteht aus neun Damen, zwei Kindern, einem Alten mit einer Kopfbinde und einem Jüngling, der eine Art Spielbrett trägt. Drei knieende Frauen und der Alte klatschen in die Hände. (Sammlung Wagner.)

135. Ohne Titel. Verleger auf dem mir vorliegenden Exemplar unerkennbar. Die Pilgerfahrt der Frauen nach Ise. Mattbraunes Papier. Noch gute Proportionen. Etwa Mitte der neunziger Jahre. (Sammlung Jaekel. Sammlung Wagner. Kollektion Goncourt Nr. 1379.)

Der Horizont ist leicht gerötet, die Sonnenkugel zur Hälfte sichtbar. Das Meer bespült ein graues Gestade. Aus den Wassern ragen die beiden mit einem Seile verbundenen Riffe Me-oto-iwa, die ihren Namen «Weib- und Mannfelsen» von der Ähnlichkeit ihrer Formen mit einem Menschenpaar tragen und in der Bai von Ise liegen. Diese Bucht ist, vom Busen von Yedo an nach Südwesten gezählt, die dritte der großen Buchten. Die gebirgige kleine Provinz Ise begrenzt sie im Westen. Dorthin pilgerten die jungen Gatten, um von den Göttern Eheglück und Kindersegen zu erflehen. Unser Triptychon zeigt acht junge Frauen und ein kleines Mädchen, und zwar so rhythmisch gruppiert, daß jedes Blatt mit je drei Figuren eine in sich geschlossene Komposition bildet. Das erste Blatt zeigt die Vorbereitungen zum

---

[1] Kaki ist Disopyros kaki, eine Dattelpflaumenart mit Früchten von orangeroter Farbe.

Waten in die See. Man hilft sich gegenseitig beim Hochschürzen der Gewänder. Auf dem zweiten sind die Frauen so ziemlich reisefertig. Zwei legen die Hände zusammen, ähnlich unserm Gebetsgestus. Auf dem dritten beginnen die Frauen bereits mit hochgenommenen Kleidern zu waten. Die Gewänder tragen die buntesten Farben, Saftgrün, Türkischrot, Fleischrot, Violett, Schwarz, Orange, und wirken höchst harmonisch. Reizend ist die Pointierung verschiedener kleiner Weiblichkeiten. Man hört den leisen Aufschrei beim Eintauchen der Füße in das kalte Element. Die scharfen Zeichnungen der Riffe und des Gestades setzen eine Reise des Meisters nach Ise voraus. (G 39.)

136. Teil eines Triptychons, das einen Spaziergang am Meeresufer dargestellt hat. Verleger: (der jüngere) Tsuruya.

Im Hintergrund der Hang des Ufers, vorn promenieren Mutter und Tochter nebst einem Diener. Die Mutter bindet einen großen Reisehut fest, ihr blaßrehbraunes Kleid ist oben mit schwarzem Pelze besetzt. Ihre kleine Tochter in roten und violetten Kleidern zeigt eine Muschel, die sie gefunden. Sie trägt rote hosenartige Wadenstrümpfe. (cf. Nr. 62, Bild 3.) Der Diener, der zwei Pakete an einem Tragholz schleppt, ist dabei, seine linke Sandale fester zu ziehen. Eine sehr interessante Komposition. (Sammlung Stadler.) (G 42?)

137. Porträts berühmter zeitgenössischer Damen. (Ehrbare Frauen.) Gelber Grund. (G 46.)

138. «Collation de poésies.» Schreibende Frau. (G 58.)

139. Interieur. Frau am Boden. Gedicht. Ein Blatt. (G 59.)

140. Drei Frauen mit drei Philosophen verglichen. (G 60.)

141. Drei Dichter durch Frauen dargestellt. (G 61.)

142. «Der Sake. Die, die zuviel getrunken haben.» Sieben verschiedene Stadien der Trunkenheit.[1] «L'ivresse morose, bavarde, dansante, hallucinée, paillarde.» (v. Seidlitz: Sieben Arten von Trunkenheit, durch Frauen dargestellt.) — Kurtisanen? (G 63.)

143. Frauen, die Sake-Fässer herbeitragen. Genien des Weines mit langen roten Haaren (die ewig jungen Shōjōs, cf. C. Netto und G. Wagener, Japanischer Humor, pag. 198). (G 64.) (cf. Nr. 470.)

144. «Les musiciennes modernes.» (G 79.)

145. Unter der Brücke. Verleger (hammoto): Omiya, rechts und links von der Firma die Angabe der Straße. (cf. Nr. 115.) Fehlt bei G. Bing (Ou. et H.) scheint es mit «Sous le pont» Nr. 102 zu meinen.

Aus dem Flusse ragen dunkelgraue große, mit Eisenklammern gehaltene Brückenpfeiler, im Hintergrund erscheint eine zweite Brücke und eine Landschaft. Drei größere Boote fahren in der Nähe der Pfeiler. Im Schnabel des rechten Bootes sehen wir eine Dame in schwarzem durchsichtigen Krepp, den zusammengelegten Fächer im Munde haltend, wie sie in das mittlere Boot hinübersteigen will. Eine Dame in Violett mit grünem Gürtel, die sich in diesem befindet, unterstützt sie dabei. Außer ihr sind noch andere Personen im Boote, nämlich in der Kajüte neben ihr ein Mädchen in Karminrot

[1] cf. den Einblattdruck Nr. 273.

mit einer Teekanne, hinter ihr eine Kurtisane in Violett mit bronzegrünem Gürtel, die Sake trinkt und so sitzt, daß eine ihrer Waden sichtbar wird. Über das Kajütendach steigt der junge Fährmann in Blauweiß mit einer Kopfbinde, sein nacktes Bein zeigend (cf. Nr. 179). Im Schnabel steht eine Dame in Rot mit grünem Gürtel, neben ihr sitzt ein Mädchen in violettgestreiftem Gewand mit dunkelolivfarbenem Obi. Auf dem Boote links hantiert ein junger Ferge mit roter Schärpe, ähnlich dem andern gekleidet, mit grüner Bambusstange als Ruder. Zwei Damen sitzen im Boote, die eine mit schieferblauem Sonnenschirm, schwarzweißem Kleide und bronzegrünem Gürtel, die andere in glattem Violett mit glatt karminrotem Obi steckt eine Haarnadel fest. Ganz schlanke Hälse, wie auf der «Rebusserie» Nr. 402. (Sammlung Wagner.)

146. Boote unter einer Brücke. Bing (Ou. et H.) Nr. 96 im Unterschied zum vorigen. Goncourt nicht bekannt.

147. Ohne Titel und Verleger. Goncourt: «Ein Sommerabend».

Vom dunklen Himmel hebt sich rechts in grauen Schattenmassen die große Brücke von Yedo ab, über die zahlreiche Passanten schreiten. Links am Ufer erscheinen durch rote Laternen beleuchtete Teehäuser. Der Fluß ist mit Booten bewimmelt, die zum Teil mit roten Lampions illuminiert sind. Von einem steigt eine feurige Rakete in Gestalt dreier Schlangen empor (cf. Nr. 149). Vorn kreuzen sich zwei Boote, auf denen vornehme Damen fahren. Im Boote zur Linken spült eine ältere Frau eine Sake-Schale in den Wellen des Flusses. Das Boot zur Rechten rudert ein Ferge mit langer Bambusstange. (Sammlung Rex.) (G. 89.) [Abb. zweier Teile Tafel 36.]

148. Die Glühwürmer. (v. Seidlitz: Frauen auf der Leuchtkäferjagd.)

Sechs junge Frauen in schimmernden Gewändern sind in einer Augustnacht spazieren gegangen und schlagen von den Baumzweigen mit «écrans» die strahlenden Glühkäfer herunter, bei dieser Jagd eine harmlos-ungeschickte Grazie zeigend. Man sieht ein kleines Mädchen, das sich mit den nackten Beinchen in ein Bächlein wagt, um die Glühkäfer zu greifen, die im Schilfe glänzen, während ein Knabe und ein Mädchen die Schachteln tragen, in die sie die gefangenen Tierchen sperren wollen, und neugierig dem Fange zuschauen. (Nach Goncourt.) Ähnliche Szenen bei Harunobu (Farbenblatt in Perzyńskis «Farbenholzschnitt») und Yeishi. (Sammlung Kurth.) (G 41. Kollektion Goncourt Nr. 1384: «Glühwürmerjagd auf der Wiese».)

149. Nachtfest an dem Sumida-Fluß. Frauen und Kinder am Ufer bei Feuerwerk promenierend. Signatur weiß auf schwarzem Grunde. Zeit gegen Ende des Jahrhunderts.

Mir ist nur das rechte Blatt bekannt geworden. Der schwarze Ton des Vordergrunds löst sich nach oben in Nebelgrau, das über der Sumida lagert. Schwarze Boote mit roten Lampions huschen über den nächtlichen Fluß, auf der Brücke und in den Häusern schimmern gleichfalls rote Laternen, und von einem der Boote schlängelt sich eine feurige Rakete in den tiefdunklen Nachthimmel (cf. Nr. 147). Zwei Damen promenieren mit einem Knaben, der einen Insektenkäfig und einen Fächer mit dem Wappen dreier eingekapselter Vierecke trägt. Die Roben der lilienschlanken und dünnhälsigen Frauen schimmern in ihren purpurbraunen, fleischroten, rehbraunen und gelben Tönen in der schwarzgrauen Tönung des Grundes selbst wie farbige Laternen. Ein höchst stimmungsvolles Blatt. (Sammlung Stadler. Fragment mit einer Dame Sammlung Kurth.) (G 38.)

150. Nachtfest auf dem Sumida-Fluß. Bing (Ou. et H.) bucht sub Nr. 99 «Nachtfest am Ufer der Sumida» (wohl das vorige Triptychon) und sub Nr. 103 «Nachtfest auf der Sumida». Goncourt kennt es nicht.

151. «Les filles modernes de bon avenir.» (G 80.)

δ) Handwerk und Gewerbe.

152. Gestade; auf dem Meere Schiffe; ein Fischer; ein Kind mit einer Krabbe. (G 32.)

153. Auf zwei Booten Männer und Frauen beim Fischfang. (G 33.) Bings (Ou. et H.) Nr. 106 «Pêche au filet»?

154. Katalog 323 (Kunstgeschichte) von Karl W. Hiersemann-Leipzig bucht sub Nr. 877: «Ansicht des Sumida-Flusses. Im Vordergrund drei Boote mit einem Manne, vielen Frauen und zwei Fischern, die mit Wurfnetz Fische fangen; darüber eine große Brücke mit Ringern, Priestern usw. Im Hintergrund, jenseits des Flusses, zahlreiche Häuser. Triptychon. — 39 × 75,3 cm.» In Katalog 322 (Asiatische Kunst) sub Nr. 776 wird scheinbar dasselbe Triptychon, nur mit den Maßen 37,6 × 76,2 cm beschrieben, und werden die Passanten auf der Brücke noch genauer bezeichnet: «stolzer Ringer, frommer Priester, vornehme Frauen, Männer usw.» Nr. 780 dagegen beschreibt ein Triptychon genau wie Katalog 323 Nr. 877. Dasselbe?

155. Ohne Titel und Verlegernamen. Der nächtliche Fischfang. Feine Mitteltöne, auf Gelb, Braun und Ziegelrot gestimmt. Wohl bald nach 1790. (Sammlung Wagner.)

Grauer Nachthimmel mit abnehmendem Monde. Vorn rechts liegt auf den Wassern ein Fischerboot. Der Fischer zieht ein riesiges Netz mit braunroten Maschen empor, in dem nur ein Fisch zappelt. Eine Frau erhebt die Hände über den spärlichen Fang, eine andere mit völlig verzeichnetem erhobenen Kopfe (ihr durchsichtiges schwarzes Kreppkleid mit weißem Gittermuster) zeigt auf den Fisch und berührt den Rand eines mit kleinen Fischen gefüllten Bottichs. Neben mühsamer Arbeit feiert die vornehme Erholung: Von dem Fischerkahn zum Teil verdeckt, zum Teil durch die Maschen des Netzes hindurchschimmernd gleitet eine Barke mit einer Art Kajütendach vorbei, unter dem drei vornehme Damen, eine mit einer Sake-Schale, sitzen und die Fischer gespannt beobachten. Auf dem Dache lungert ein Jüngling mit weißem Fächer, zwei Damen lehnen sich gegen das Dach, und ein Diener präsentiert der einen eine Sake-Schale. Die Komposition wirkt höchst reizvoll durch die Parallelen der gesellschaftlichen Kontraste. (G 43.)

156. Ohne Titel. Verleger: Tsuruya. Die Anglerinnen.

Mir ist ein Blatt bekannt. Ein Schiff mit zwei Anglerinnen, deren eine ein schwarzes Schleierkleid mit dem Muster der weißen Gitterchen und einen roten Gürtel trägt, während die andere in Lederbraun gekleidet ist.

Ein Jüngling in einem schwarz, grau und weiß geschachten Gewand führt das Steuer des Fahrzeugs. Der Schnabel eines andern vorbeifahrenden Schiffes wird sichtbar. (Sammlung Jaekel.) (G 44.)

157. Ein Boot, in dem ein entkleidetes kleines Mädchen ein Band um ihr Haar bindet. Andere Kinder schwimmen. (G 45.)

158. Awabi-Fischerinnen. («Les plongeuses.») Drei Muschelfischerinnen. (v. Seidlitz: Taucherinnen in Barken.)

Ich habe das Triptychon vor Jahren in der Sammlung Wagner gesehen. Auffallend war mir der starke Kontrast der blauen Wellen, der weißen Leiber und der roten Lendenröckchen der Taucherinnen. (G 55.)

159. Awabi-Fischerinnen. (v. Seidlitz: Abb. 21.) Ein Exemplar brachte auf der Bartyschen Auktion 1871 1050 Frcs., das Goncourtsche 1897 1300 Frcs. Recht niedrige Preise im Verhältnis zu dem, was bisweilen heute gefordert wird .... Goncourt hielt sie für hoch! Das Triptychon mit seinem Gegenstand und seinen braunroten Fleischkonturen steht dem Uta-makura (Nr. 62) nahe und wird aus derselben Zeit stammen (cf. Nr. 349). (Zwei Blätter Katalog Hayashi Nr. 810 f.)

Im Hintergrund wallt das offene Meer. Eine Klippe ragt hinein, auf der fünf Frauen und ein Kind beschäftigt sind. Jedes Blatt enthält zwei Figuren, und zwar so, daß jedes eine geschlossene Komposition bildet. Am Rande der Klippe sind zwei Awabi-Taucherinnen, nur mit dem Lendenröckchen bekleidet. Die sitzende hält einen nackten Fuß in die Wellen, die hinter ihr stehende zeigt auf die Fischchen, die der Fuß verscheucht. Die Mittelgruppe bildet ein Weib, das einem Knaben die Brust gibt. Sie strählt ihr aufgelöstes Haar, ein Mantel und ein Lendenrock bekleiden den Leib; hinter ihr steht ein großes Gefäß. Der Junge ist ein ganz entzückender Typ, etwa ein Kintoku ins Liebenswürdige übersetzt. Ganz rechts steht eine Taucherin, die ihr Lendenkleid auswringt und während dieser Arbeit das Messer zum Öffnen der Muscheln zwischen die Zähne nimmt. Neben ihr hockt ein bekleidetes Weib, das aus einem ähnlichen Gefäß wie auf dem Mittelstück ein Brot (?) nimmt. Die langen Gesichter der Taucherinnen sind höchst auffallend. Die Akte zeigen nicht die Fülle und Eleganz wie bei den Kurtisanen erotischer Szenen, sondern verraten in ihrer Schlaffheit und Reizlosigkeit die schwer arbeitende Volksklasse. Vgl. das erste Blatt des Uta-makura mit den beiden Awabi-Taucherinnen. (G 56.)[1] (cf. Nr. 195.)

---

[1] Unter dem Titel Enoshima (Insel der Sagami-Bucht, gegenüber dem Städtchen Kamakura) yūryō (wörtlich: Vergnügungsjagd) awabi tori (Awabi-Muschelfang) no zu (Bild) existiert ein Blatt in dem höchst merkwürdigen Querformat 18,3 × 73 cm, das, in braunen, roten, grünen und grauen Tönen gehalten, eine Lustfahrt in einem Boote und Awabi-Taucherinnen zeigt. Im Nachen sind vier Damen und ein Knabe, von den Awabi-Taucherinnen sind vier im Meere, zwei am Strande, wo noch andere Frauen mit Kindern sich umhertreiben. Drei Figuren der Taucherinnen auf der Klippe sind denen des Triptychons sehr ähnlich. Die Signatur «Utamaro fude» zeigt in ihren fremdartigen Formen den Nachahmer. Über die Entstehung ist bereits pag. 109 f. gesprochen. Vgl. hierzu Katalog Hayashi Nr. 820: «Gesellschaft auf einem Ausflug an die Küste der Insel Enoshima». Hieraus? Kollektion Goncourt Nr. 1359 dasselbe?

159a. Katalog Hayashi bucht nach der Beschreibung zweier Blätter von 159 sub Nr. 812: «Drei junge Frauen am Rande des Wassers folgen mit dem Blicke einer Taucherin, die eine Awabi-Muschel hält und sie unter dem Wasser öffnet». Zu Nr. 158?

160. Ibid. Nr. 869: «Eine Gesellschaft geht in Kamakura am Fuße eines grünen Hügels, auf dem die Kirschen blühen, ans Land». cf. Nr. 159, Anm. 1. (Kollektion Goncourt Nr. 1388: «Ausflug nach dem Gestade von Kamakura angesichts der Insel Enoshima».)

161. Ohne Titel. Verleger: Tsuruya. Die Salzwasserträgerinnen.

Mir ist ein Blatt bekannt, auf dem zwei Frauen und ein Knabe nach links gehen. Die Frauen tragen auf Querhölzern über den Schultern je zwei Eimer mit Meerwasser. Ihr Haar ist aufgelöst, ihr Kostüm grell bunt mit großen Mustern, sie haben Strohschürzen vorgebunden (Goncourt: «pagnes»). Der Junge mit struppigem Haar trägt auf dem Rücken einen mit Fischen gefüllten Korb und läßt eine Harke nachschleifen. Den Hintergrund bildet die schäumende See, über der zahlreiche Mövchen flattern. Der Boden ist gelb. (Privatbesitz.) (G 57. Kollektion Goncourt Nr. 1381.)

162. Die Küche. «Les femmes dans la cuisine.» Goncourt, Hayashi und Gillot waren nur zwei Blätter bekannt. Katalog Hayashi Abb. 797. Katalog Gillot Abb. 762. Der Drucker signiert Jō (Ue). Etwa Mitte der neunziger Jahre. Hohe Kunst.

Ein großer Herd — grün patiniert durch Auftragen von Goldbronze, unten dunkelrot — steht in der Mitte der beiden Blätter. Ein metallisch grauer Kessel mit Spiralen am Henkel ist auf das Feuer gesetzt, daneben steht ein Holzeimer und ein Napf. Vor dem Herde erhebt sich ein großer Wasserbottich, über den man ein Brett gelegt hat. Zwei umfangreiche Eimer aus Holz stehen darauf, in einem schwimmt ein Schöpfgefäß. Vor dem Herde sitzt ein junges Weib mit Kopftuch, deren Obergewand mit großen Seeigelsternen verziert ist, und bläst durch ein Bambusrohr das Feuer an. Hinter ihr steht ein junges Mädchen, das von dem Inhalt des Kessels etwas in eine blumengemusterte Porzellantasse schöpfen will, aber zurückfährt, da ihr der heiße Dampf ins Gesicht schießt. Auf der andern Seite schält ein Mädchen in schachbrettgemustertem Kleide eine apfelartige Frucht, und hinter ihr hockt ein Weib mit rasierten Brauen in völlig schmucklosem Kleide, die eine Schale säubert, während ein kleiner Knabe auf ihrem Rücken nach der Brust der Mutter greift. Die Kleider der Frauen sind hellblau, violett, schwarz, grün und gelb. Vgl. die Küche im «Jahrbuch» Nr. 43, II, 8. (G 51. Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.)

163. Frau am Feuerherd. Goncourt kennt nur ein Blatt. (G 52.)

164. Sake-Herstellung. Bereitung des weißen Reisweins, Reisweins für Damen und noch nicht ausgegorenen süßen Reisweins. Allegorisch. Frauen in reicher Kleidung. (G 53.)

165. «Die Färberinnen.» (Goncourt.) Ohne Titel. Ende des Jahrhunderts. Druckerzeichen: Yamada.

Ein Blatt: Zwei sehr schlanke Damen in lichten Gewändern, die vorwiegend weiß, rot und blau gefärbt sind, rollen einen langen, durchsichtigen, violetten, mit bunten Blumen gemusterten Stoff zusammen, der das ganze Blatt durchquert. Schön ist seine Transparenz bei der Dame rechts.[1] Oben rechts erscheint ein hübscher (Apfel-?)Blätterzweig, unten steht ein breites Waschgefäß, in dem ein roter Stoff liegt. Die Dame rechts trägt ein Kopftuch mit großem blauen Seeigelstern. (Sammlung Stadler.) (G 54. Kollektion Goncourt Nr. 1376.)

166. Kollektion Goncourt Nr. 1382 bringt folgendes dem vorigen verwandte Triptychon:

«Auf der hohen Terrasse eines Hauses, dessen Aussicht die Stadt Yedo beherrscht, hängen verschiedene Frauen Stoffe auf. Eine weiße Katze ist auf die Balustrade geklettert.»

167. Yedo mei ban nishiki-ye tagayashi[2] = «Die Pflege der berühmten Brokatbilderdrucke in Yedo».[3] Verleger: Tsuruya. Wird bald nach 1797 entstanden sein.

Mir ist das erste Blatt (Sammlung Kurth) und das dritte Blatt (Sammlung Jaekel) bekannt geworden. Die Formen sind elegant, graziös, noch nicht stark übertrieben, die Farben gedämpft, Gelb und Violett herrschen vor. Die Technik ist sehr sauber, auch feine Blindpressung zur Verwendung gekommen.

Blatt 1. Verkauf der Holzschnitte. Ein Ladenjüngling ist damit beschäftigt, von einem Bilderpaket das Band abzunehmen, eine Dame hält ein Buch, eine andere in feingestreiftem gelben Kleide sitzt vor ihr und wird von ihrem Kinde angesprochen, dessen blaßrotes Kleid ein zartes Fächermuster trägt. Neben der Mutter steht Rauchgerät. Das Interessanteste des Blattes ist der Hintergrund. Dort hangen Nagaye und andere Blätter, liegen Stöße von Büchern, stehen ganze Serien von Holzschnitten, die auf Bretter gezogen sind. Da erkennen wir Kurtisanenserien, eine Kirschblütenlandschaft, Ringerbildnisse der Shunyei-Schule, Schauspielerporträts der Utagawa-Sippe und manches andere. Es dürfte für einen Kenner dieser Kunstgattungen unschwer sein, bestimmte berühmte Bilder herauszufinden. Die Auswahl zeigt den Gerechtigkeitssinn Utamaros, der die ihm fatalen Mimenbilder freundlich neben seinen schönen Frauen gewähren ließ und sein Bild nicht zur Reklame für seine Kunst allein benutzte — was er übrigens in dieser Zeit auch nicht nötig hatte, aber doch bisweilen tat.

Blatt 3. Das eigentliche Comptoir des Verlegers, natürlich des Tsuruya, der ja das Triptychon herausgab. Ein roter Tisch steht in der Mitte, zwei Schränke mit Zeichnungen gefüllt (das scheinen ihre Aufschriften zu besagen) im Hintergrund. Ein Mädchen kommt von links und bringt eine Tasse mit Tee herbei. Aber nun die Hauptgruppe der beiden Damen in der Mitte! Die eine in schwarzem Gewand mit Doppelblüten-Mon sitzt vor dem Tische und betrachtet mit Kennerblicken eine große Zeichnung in Schwarz, die die Ganzfiguren einer Oiran mit zwei Kaburo zeigt. Die andere in Violett lehnt sich über den Tisch weg und hält in der Rechten, den Arm graziös aufgestützt,

[1] Darauf macht auch Goncourt aufmerksam.
[2] oder kosaku.
[3] cf. pag. 110 ff.

einen Pinsel. Eine Art gelbrotgestreiften Überwurfs sieht wie ein Atelierkittel aus. Das Mon dieser Dame ist ein gelber Chrysanthemum-(kiku-)Kelch. Damit wir aber in keinem Zweifel gelassen werden, wer sich hinter der weiblichen Maske verbirgt, liegt ein Brief auf dem Tische mit der Adresse Utamaro — es ist der Meister selbst, der seinem Verleger Tsuruya eine Zeichnung zur Kritik vorlegt. Vor ihm auf dem Tische liegen ein noch unbemaltes Blatt und drei Pinsel. So gibt uns das Triptychon ein prächtiges Bild des Schaffens und Treibens unsers Meisters.

168. Kollektion Goncourt Nr. 1375 beschreibt das mit dem vorigen sicher verwandte Triptychon: «Herstellung von Drucken».

«Frauen befeuchten das Papier mit der Bürste und lassen es auf einer Leine trocknen. Andere glätten das Holz mit Klöpfelschlägen, schneiden die Bilder hinein oder schärfen die Geräte dazu. Andere endlich prüfen die Holzschnitte, die soeben abgezogen sind.» Es ist bemerkenswert, daß auf diesem Triptychon ausschließlich Frauen tätig sind.

ε) Kinderbeschäftigungen.

169. «La classe des enfants.» Nach dem Theaterstück: Tenarai-kagami = «Spiegel des Schreibenlernens». (G 47.)

170. «Drei Arten, die Kinder das Lesen zu lehren.» (G 48.)

171. «Kinder, die Krieg spielen.» (G 49.)

172. Blatt aus einem Triptychon. Der Verleger signiert mit dem seltsamen, der Schauspielerfamilie Sawamura eigenen Mon. Spätzeit?

Im Hintergrund auf terrassenartiger Erhöhung die Puppenfiguren eines Kaiserpaars, eine Stufe tiefer vier spielende und musizierende Kinderfiguren; vorn eine Dame, die Tee präsentiert, ein Mädchen mit Tee und Gebäck, eine vor vier Lackkästen knieende Dame. Rote, orangefarbene, graue und violette Töne, feine Gewandmuster. (Sammlung Rex.)

ζ) Aus dem Leben der Kurtisanen.

173. «Das Vorzimmer eines Teehauses» während des Niwaka-Festes. (cf. die Niwaka-Serien Nr. 408—418.) (G 81.)

174. «Großes Fest des ersten Abends.» Zwei Kurtisanen sehen in den Salon, wo das Fest stattfindet, eine andere Frau lauscht der Musik. (G 83.)

175. «Der Morgen in einem ‚Grünen Hause'.» Abschiedsszene. Vgl. «Jahrbuch» (Nr. 43, II, 6.) (G 84.)

176. Zwei Kurtisanen (Brustbilder), deren jede eine Marionette hält. Die eine stellt den Ringer Hiraishi, die andere den Raida dar. Serie? (cf. Nr. 72.) (G 86.)

177. «Das verkleidete (?) Theater in den ‚Grünen Häusern'.» Kurtisane mit Puppe, die einen Schauspieler darstellt. (G 87.) Triptychon?



Aus Nr. 264. *a* Sammlung Rex.



Aus Nr. 264. *b* Sammlung Rex.



Aus Nr. 264. *c* Sammlung Rex.



Aus Nr. 264. *d* Sammlung Rex.

Jo-shoku kaiko tewaza kusa. (Seidenzucht.) Blatt: 2. 3. 8. 10.

Ältere Ausgabe in Gelb, Grün und Violett.



178. Frauen eines «Grünen Hauses» mit Illumination beschäftigt. (G 88.)

179. Blumenboot mit Frauen. «Ein Bein ist nackt über die Brüstung gelegt.» (G 85.)

180. Seirō yuki getsu hana = «Schnee, Mond und Blume der ‚Grünen Häuser'».[1] Verleger: Murataya. Ganzfiguren auf warmgelbem Grunde. Die Signatur des Meisters gibt Uta ungekürzt geschrieben und wirkliche Vierecke. Die Namen der Schönen und ihrer Häuser sind beigeschrieben. Anfang der neunziger Jahre?

Die Kurtisane Kasugano aus dem Tama-Hause in tiefschwarzem Überwurf, der von den blaßfarbigen Kleidern herabfällt, und bronzegrünem Gürtel kniet auf einer roten Matte (cf. Sake-Firmenserie Nr. 359) und beschreibt einen Klappfächer mit einem Liebesgedicht. Die lilienschlanke schöne Shinzō Uraba in rosenfarbenem, mit weißen Kugeln und Wellen geschmücktem Kleide und grünem Gürtel steht wartend dabei mit geschlossenen Händen; eine äußerst reizvolle Figur. (Sammlung Wagner.) Auf einem zweiten Teile des Triptychons ist nach Goncourt eine Kurtisane dargestellt, die einen Brief liest, und eine Dienerin, die ihn gebracht hat. (G 62.)

181. Ohne Titel. Vielleicht Goncourts: «Courtisanes réunies dans le salon d'honneur».

Nach ihm sind die ersten Drucke im Hintergrund weiß, die Nachdrucke zeigen den großen Phönix, den Utamaro nach dem letzten Bilde des «Jahrbuchs» in einem «Grünen Hause» malte. Doch soll noch ein anderes Triptychon existieren, das nicht nur, wie dies, ein Stück, sondern den ganzen Phönix zeigt. Dieses Schweifstück paßt ziemlich gut an das Bild im «Jahrbuch», dem das Schweifende fehlt. [Abb. Tafel 38b.] Die Datierung auf den Anfang des 19. Jahrhunderts wird dadurch gesichert. Verleger: Yamamoto Omiya, Drucker: Toradai? Das Triptychon ist auf Fleischrot, Braunrot, Dunkelgrün und Gelb gestimmt. Es zeigt neun Kurtisanen resp. Shinzōs vor kleinen Tischchen mit Teegerät sitzend und sich unterhaltend. Eine schreibt einen langen Brief. Ihre Namen sind in viereckigen Schildern beigefügt. Vier Dienerinnen mit dem Dreifächerwappen sind um sie beschäftigt, eine hält ein Shamisen. Hinter dem gelben Gitter rechts erkennt man auf rotem Grunde einen riesigen weißen Fächer. Das deutet auf das Ōgi-ya, das «Fächerhaus», dessen Schönheiten Utamaro oft porträtiert hat. (Sammlung Wagner. Katalog Barboutau II, Nr. 958.) (G 82?) [Abb. Tafel 35.]

c) Pentaptychen.

Es mögen manche von den unter Triptychen aufgezählten Blättern aus Pentaptychen stammen; genau feststellen kann ich es nicht.

182. Der Neujahrsmarkt. (Goncourt: «Le marché du jour de l'an».) Im Gedränge hebt ein Junge eine kleine Pagode hoch. (v. Seidlitz.) (G 90.)

---

[1] Goncourt: «La neige, la lune, la fleur».

183. Das Knabenfest. Feiernde Knaben mit dem Bilde ihres Schutzgeistes, des Teufelvertilgers Shōki (ursprünglich der Kommandeur der Leibwache eines chinesischen Kaisers aus der Tschen-Dynastie, dann mythische Heldenfigur, die die Teufel in ihren Dienst zwingt), auf einem Kakemono (Rollbild). (Desgl.) (G 91.)

184. «Prozession von Kindern.» (G 101.)

185. «Die Yedoer Straße Suruga-chō vor den Läden der Seidenhändler.» (G 92.)

186. Straße; Frauen, Kinder, Träger mit Kisten. (G 98.)

187. Spaziergang vornehmer Frauen und Kinder unter blauen Schirmen. (G 94.)

188. «Der Platzregen.» (Goncourt: «L'averse».)

Ein junges Mädchen hält sich die Ohren zu, um den Donner nicht zu hören (cf. Nr. 42 [Abb. Tafel 37]). Ein weinendes Kind will von der Mutter aufgenommen werden. Überall rasch geöffnete Regenschirme. Mitten auf dem Fünfblatt ein Liebespaar unter einem Schirme. (Goncourt.) (G 95.)

189. «Soirée d'ouverture de la Soumida.» Nacht, Feuerwerk, Boote mit Frauen. (G 99.) (cf. Nr. 147. 149.)

190. Lesende, teetrinkende und musizierende Frauen auf einer Terrasse. (G 100.)

191. «Die Musikantinnen.» Fünf Frauen spielen shamisen, biwa[1], komabue[2], koto und tsuzumi.[3] (G 97.)

192. «Sängerinnen, Blumen von Yedo.» 5 Tafeln? (G 96.)

193. Go setsu hana awase = «Sammlung von Blumen der fünf Feste». (Goncourt: «Les fleurs de cinq fêtes».) Ein Pentaptychon, von dem mir vier Blätter bekannt sind. Verleger: Yesakiya.

Hintergrund und Boden sind gelb, die Kulisse bildet ein riesiger Wandschirm mit einer Fuji-Landschaft. Auf jedem Blatte ist eine Kurtisane dargestellt, die sich mit einem Blumenzweig zu schaffen macht, und zwar sind es sämtlich Schönheiten des Ōgi-(Fächer-)Hauses, die wir auch sonst kennen. Die erste (auf dem mir nicht bekannten Blatte) wird Hanaōgi oder Takigawa sein, da sich diese berühmten Namen auf den andern Blättern nicht finden. Die zweite hockt vor einer schwarzen Wanne und ist dabei, Kirschblütenzweige zurechtzuschneiden. Ihr olivbraunes Oberkleid zeigt ein Muschelmuster. Die dritte kniet und setzt Schwertlilien in eine zylinderförmige weiße Vase. Ihr weißer schmaler Gürtel fällt in schönen Falten herab. Der Dekor ihres rehbraunen Gewands sind gleichfalls Schwertlilien. Die vierte sitzt behaglich rauchend da. In einer bootförmigen gelben Ampel über ihr blüht eine Nelkenstaude, wie auch ihr rotes Unterkleid und die Säume ihres blaß-

[1] Laute mit vier Saiten, mit einem Plektron geschlagen. Attribut der Glücksgöttin Benten, cf. pag. 196 und Abb. Tafel 11.

[2] Art Flöte, die beim koreanischen Orchester benutzt wird.

[3] Handpauke mit in der Mitte sich verengendem zylindrischen Teile. Denn diese meint Goncourt sicherlich mit dem sinnlosen: tossoumi.

blauen, mit Ahorn- und Kastanienblättern bestreuten Oberkleids weiße Nelkenblätter zeigen. Die letzte steckt einen Chrysanthemenzweig in einen an der Wand befestigten Korb, und auf ihrem tiefschwarzen Kleide sehen wir gleichfalls die Wappenblumen Japans. Das Werk wird in der Mitte der neunziger Jahre entstanden sein. (cf. pag. 102. Blatt 2—5 Sammlung Rex. Blatt 2 Sammlung Jaekel.) (G 93.)

194. Großes Scheuerfest in einem der «Grünen Häuser».[1] Drucker: Yamada. Gute Proportionen, feine Farbentöne, nur mattbraune, pompejanischrote, saftgrüne und schwarze, während Blau, Violett und Orange ganz fehlen. Etwa Anfang der neunziger Jahre.

Mir sind drei Blätter bekannt.

Szene ist das Innere eines Hauses, dessen Laternen eine große blaßgelbe Paulownia imperialis als Wappen zeigen. Es wird demnach wohl das Kiri-Haus gemeint sein. Dargestellt sind zehn Frauen, ein Diener und ein sehr junger Mann. Auch in Japan scheinen derartige weibliche «Feste» darin zu bestehen, daß man jeden Gegenstand möglichst umkehrt, denn das Werk mutet den Westländer fast wie eine Parodie auf das berüchtigte «Große Reinmachen» unserer Frauen an. Rechts liegt eine Daruma-Puppe, ein Korb, ein Haufen großer Binsenmatten und ein zusammengeklappter Wandschirm. Auf diesem sind zwei Kraniche mit ihren Jungen dargestellt, ein Bild, das insofern von höchstem Interesse ist, als es fast Strich für Strich einen frühern Holzschnitt des Utamaro (Nr. 495) kopiert, den Barboutau Nr. 706 in seinem Katalog abbildet.[2] Eine Laterne ist herabgenommen und auf die Matten gesetzt, ein rotbrauner Besen wird von einer Schönen, die gleich den übrigen einen Staubmantel und ein Kopftuch trägt, geschultert, eine andere wringt über einem Eimer ein grünes Wischtuch aus, eine dritte bringt Sake herbei, um ihre Festgenossinnen zu erquicken. Auf dem linken Blatte wird eine Binsenmatte ausgeklopft. Die eine der Frauen hat ein großes weißes Tuch mit einem roten, korallenähnlichen Muster um den Kopf gebunden, um ihr Haar vor Staub zu schützen. Die Matte ist an einen roten Kasten gelehnt, der auf die Schmalseite gestellt ist. Vor dieser sehr hübschen Gruppe verscheucht eine knieende Frau mit dem Besen ein aufgestörtes Rattenpärchen. Das Mittelbild zeigt einen Diener in grünem Kleide, der mit einem Bambuswedel an den Deckbalken herumputzt. Unten liegt eine gelbe, zusammengerollte Decke, aber der Handbesen, der sie abbürsten soll, ist daneben geworfen. Denn zur Erheiterung der tätigen Schönen hat sich der obenerwähnte Jüngling, von den Reizen der Damen angezogen, hereingeschlichen, der sich nun plötzlich von sechs zarten Frauenarmen emporgehoben sieht und unter Jubelrufen an die — in diesem Falle wirklich frische, weil staubfreie — Luft befördert werden soll. Utamaro war damals noch Junggeselle, als er diese Szene «häuslichen Glückes» mit so packender Komik schilderte. Er hatte noch etwa ein Lustrum Zeit, ehe er derartiges im eigenen Haushalt erfahren konnte. (Sammlung Rex. Zwei Blätter Sammlung Jaekel.) (G 102. Kollektion Goncourt Nr. 1390 läßt schließen, daß auf den beiden nicht beschriebenen Blättern noch andere ungebetene Gäste hinausbefördert werden.)

---

[1] Goncourt: «Le grand nettoyage d'une maison verte à la fin de l'année». Nach Katalog Gillot Nr. 714 ist das Werk nur ein Triptychon.

[2] Solche Kopien eigener Werke sind nicht häufig. Sein großes Bild des Phönix in einem «Grünen Hause» hat Utamaro auf dem Triptychon Nr. 181 kopiert. Einen kleinen Holzschnitt mit seiner Signatur reproduziert er in der Serie En-chū hachi-sen (Nr. 374).

d) Hexaptychen.

195. «Die Awabi-Taucherinnen. Komposition in sechs kleinen Blättern.» Ist bei Bing (Ou. et H.) sub Nr. 106 gebucht, der ein Triptychon besonders nennt (seltsamerweise unter den drei gleichbenannten Nummern 38—40 mit dem Zusatze: «Diese drei genannten Drucke bilden ein Triptychon», während er andere Triptychen unter dem Titel «compositions» aufführt). Goncourt kannte es nicht. (cf. Nr. 158 f.)

195a. «Die sechs[1] Tamagawa.» Promenierende Frauen und Kind. (G 103.) Vielleicht die von mir unter «Fälschungen» gebuchte Serie?

e) Heptaptychen.

196. Seirō niwaka (ni no kawari) = «Karneval der ‚Grünen Häuser'. (Zweite Folge.)» Verleger ungenannt. Vor 1790. [Abb. Tafel 12.]

Es ist Goncourts «Aufzug des koreanischen Gesandten, aufgeführt von Geishas auf einem Niwaka-Feste». Ich habe von einzelnen Stücken sehr verschiedenartige Reproduktionen gesehen. Es läßt sich sehr schwer sagen, welches die älteste Ausgabe des Werkes ist. Wahrscheinlich eine mit dem Titel Seirō niwaka, dann folgte eine mit obigem Titel, dann eine, die nach dem Titel noch jo-geisha hat, dann eine ohne Titel und Beischriften der Mädchennamen, wie sie die beiden ersten haben, aber mit einer Fuji-Landschaft. Das Siebenblatt hat sich sicher großer Beliebtheit erfreut und ist darum wiederholt neu geschnitten worden. Dargestellt ist ein großer Aufzug von Geishas in koreanischen Trachten; eine, die den Gesandten repräsentiert, wird unter einem Baldachin getragen, dahinter sitzen zwei Mädchen hoch zu Roß, von andern mit Sonnenschirmen geschützt. Zum Niwaka-Feste vergleiche man die Einleitung zu den Niwaka-Serien vor Nr. 408. Es war eins der Lieblingsthemen des Utamaro. Ein Blatt der wahrscheinlich zweiten Edition will ich der Farben wegen genauer beschreiben: Vier Geishas mit grünen, transparenten koreanischen Hüten, von denen die beiden ersten schwarze Standarten mit Drachenbild, großen weißen Schriftzeichen und rotem Zackenrand tragen, während die beiden hinter ihnen marschierenden auf langen schwarzen Tuben blasen. Die Hüte und Handschuhe der ersten beiden sind mit Federbüschen geziert. Sie tragen eine Art Schulterkrause, blauviolette Kleider mit großem weißen Orangenmuster und orangerote Gürtel. Die Musikantinnen haben ähnliche Schulterkrausen, ihre Kleider sind gestreift, ihre Gürtel gemustert. Sehr hübsch wirkt die Transparenz der scheinbar mit grüner, weiß gemusterter Gaze bezogenen Hutgestelle, durch deren leichten Flor Stirnen und Haare hindurchschimmern. (Sammlung Jaekel. Sammlung Succo.) Einen guten Abzug der Baldachingruppe einer Edition des Titels Seirō niwaka jo-geisha, ni no kawari (cf. die gleichnamige Niwaka-Serie Nr. 411) mit ganz andern Farbenplatten besitzt die Sammlung Succo. Daß eine koreanische Gesandtschaft wert befunden wurde, auf dem Karnevalsfest des Yoshiwara

[1] sc. «Läufe des Tama-Flusses».

besonders prunkvoll dargestellt zu werden, darf nicht wundernehmen, wenn man bedenkt, daß Japan damals so gut wie gar keine Gesandtschaften auswärtiger Mächte empfing. Schon den alten Moronobu hat das Thema interessiert. Hayashi, Katalog Nr. 880, bucht die Ausgabe mit dem Fuji und scheint das Ganze für einen historischen Festzug zu halten. Seine Nr. 855 gehört der Beschreibung nach sicherlich dazu, ohne daß er es durchblicken ließe. (G 104.)

f) Oktaptychen.

197. Ukiyo seirei, etwa «Volksfest». Format der einzelnen Blätter: 18,5 × 12,5 cm. Verleger nicht genannt. In Utamaros kleiner Signatur scheinen nur die Grundstriche angedeutet. Goncourt nicht bekannt.

Die vortreffliche Komposition von 25 Personen stellt einen Festzug dar. Voran schreiten ein Jüngling und ein junges Weib mit zwei Kindern, die Holzstäbe aufeinander klappen lassen. Das Weib trägt ein braunviolettes Oberkleid, das bis zum bronzegrünen Gürtel herabgeworfen ist, und ein rotes Unterkleid mit hellem Halseinsatz; ebenso sind alle Frauen und Mädchen des Zuges gekleidet. Es folgen zwei Jungen, die, von einem jungen Weibe unterstützt, auf einem schwarzen Pfahle ein Gestell mit einem Lackkübel tragen, in dem eine Staude mit blühenden Chrysanthemen wächst. An dem Pfahle ist ein Fächer in der Form eines Kampffächers angebracht, auf dem sich die Inschrift kodomo chū = «Unter Kindern» befindet. Acht erwachsenere oder jüngere Mädchen und vier kleinere Knaben ziehen nun an zwei Seilen einen Wagen. Von den Mädchen tragen vier Klappfächer, zwei Blattfächer mit dem Wortzeichen: tsuru = «Kranich», alle aber flache gelbe Hüte, auf denen je eine große rosenfarbene Päonie befestigt ist. Drei der Knaben tragen ebenfalls Klappfächer, zwei hellbraune Kleider mit großem Wappenkreis auf dem Rücken, der wieder das Schriftzeichen enthält. Es ist höchst charakteristisch, daß die kleinern Mädchen breit und keck ausschreiten, während die reifern einen züchtigen und vorsichtigen Gang haben. Auf dem einfachen Wagen, dessen Gestell aus schwarzlackierten Stangen besteht, ruht eine rundbauchige große Vase mit herrlichen Zweigen blühender Kirschen, Pflaumen, Chrysanthemen, Schwertlilien, Päonien, Enziane und Pfirsiche, einem Riesenbukett, das die Blumen des ganzen Jahres vereinigt. Ein Knabe mit Klappfächer und ein größerer in Beinkleidern, der gleich dem Jüngling an der Spitze des Zuges einen schwarzen Stab mit einem Ringe trägt, gehen neben dem Wagen her. Ein junges Weib, das ein Kind mit seltsam geformter mitraartiger Mütze von schwarzer Farbe mit roter Scheibe trägt, und ein Jüngling mit einem jungen Mädchen, die hinter ihren Klappfächern leise Worte zu tauschen scheinen, beschließen den Zug. Hinter den letzten beiden Blättern erscheint auch ein Haus, während sonst Boden und Hintergrund fehlen. Die Haupttöne des schönen Werkes sind Rot, Braunviolett, Gelb und Saftgrün, die Platten sind so scharf aufgedruckt, daß die feinen Muster wie Blindpressung und verschiedene Arme und Beine wie Reliefpressung aussehen. Das Ganze ist so geschickt komponiert, daß jedes Blatt für sich eine geschlossene Gruppe bildet. Das Werk wird in der letzten Schaffensepoche des Meisters entstanden sein und zeigt Ähnlichkeit mit dem Yehon shiki no hana (Nr. 42) von 1801. (Sammlung Jaekel.)

III. BLATTFOLGEN UND EINBLATTDRUCKE, MEIST IN HOCHFORMAT.

Wir haben unter dieser Abteilung unter einem Titel veröffentlichte Reihen von Blättern in Hochformat (die sich von Büchern und Albums schon äußerlich dadurch unterscheiden, daß jedes Stück besonders betitelt und signiert ist) und Serien ohne Titel mit den Einblattdrucken in ähnlichen Formen zusammengefaßt. Denn wirkliche Einblattdrucke dürften nur recht wenige vorhanden sein. Die größte Zahl der für solche gehaltenen wird wohl Serien zuzuweisen sein.

a) Die sieben Glücksgötter.

cf. das zu den Triptychen unter A. Gesagte, pag. 196.

198. Ohne Titel. Format 22,5 × 16,5 cm. Serie? Nur in Schwarz und Grau. Ein kleines Gedicht in dem obern Teile des Blattes. Achtziger Jahre oder spätere Fälschung? Die Signatur ist verdächtig.

Der Glücksgott Hotei watet durch einen Fluß und trägt auf dem Rücken seinen großen Sack, einen Stab, an dem ein Fächer und eine Rolle befestigt ist, und einen kleinen Jungen, der die Hände um seine Stirn legt. Äußerst drolliger Ausdruck. (Sammlung Succo.)

199. Serie von Glücksgöttern ohne Titel, wahrscheinlich sieben Blätter. Seltsam karikiert und geometrisch-archaisierend gezeichnet. Die Signatur in einem Cachet, höchst merkwürdig geschrieben, lautet Kitagawa. Noch achtziger Jahre?

Der Glücksgott Daikokuten mit seinem Hammer ganz en face; sein Sack liegt wie ein Kreis um ihn, den zweiten Kreis bilden die Reisballen, auf denen er sitzt. Unten erkennt man zerstreute Geldstücke. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin. Katalog Barboutau Nr. 716.) [Abb. Tafel 21.]

200. Glücksgötterserie oder Einblattdruck? Im Titelstreifen der Name der Gottheit, daneben ein Gedicht. Ganzfiguren. Verleger: Jūzabrō. Vor 1790.

Der Titel des Blattes heißt Benten-shichūjū = «Benten und ein Stadtbewohner». Die Glücksgöttin Benten in grauen und saftgrünen Gewändern sitzt auf der Veranda eines «Grünen Hauses» und spielt auf der ihr eigenen chinesischen Laute (biwa). Vor der orangeroten Sonnenscheibe fliegt ein weißer Reiher, eine Pinie reckt ihre Äste über das Geländer. Vor der Göttin befinden sich alle möglichen Dinge, eine Zwergpinie, Bambus, der Hammer des Glücksgotts Daikoku, der Beutel seines Kollegen Hotei usw. Ihre Umgebung bildet eine Oiran und eine Kaburo. Die erste zeigt im Typus bereits eine Hinweisung auf die schönen Gesichter von 1790, in den Proportionen und Farben noch deutliche Nachklänge des Kiyonaga-Stils. Ihre Frisur ist in bescheidenen Maßen gebaut, ihre Haltung graziös. Sie trägt ein schwarzes Gewand mit drei gelben Perlen als Mon, weißen Blüten und rotweißen Ornamenten, darunter ein orangerotes Kleid, das mit einem orangeroten, mit dem weißen Seeigelmuster dekorierten Obi gehalten wird, darunter weiße Gewänder. Die Rechte berührt das Oberkleid an der Schulter, die verhüllte Linke hält einen Papierbausch. Sie scheint sich entfernen zu

wollen. Die Kaburo trägt ein orangerotes Kleid mit weißen Blüten, einer gelben Perle[1] als Mon und gelben Schleifen an den Ärmeln, einen orangeroten Gürtel und orangerote und weiße Unterkleider. Sie hält in den Händen ein Tablett mit zierlich geschweiften Füßen, auf dem fünf große gelbe Perlen liegen. Vor der Göttin aber kniet der im Titel «Stadtbewohner» genannte Mann, den wir uns genauer betrachten müssen. Sein Gesicht wird zum großen Teile von der rechten Hand verdeckt, die er an das Ohr zu halten scheint, die Linke faßt einen weißen Klappfächer, der ihm das Antlitz der Göttin verbirgt. Sein nackter Arm ist rundlich und muskulös, die ganze Gestalt von gewisser Fülle, aber durchaus jugendlich. Er trägt ein hellgraues Kleid mit weißen, zu Vierecken zusammengestellten Punkten, darauf das weiße Mon mit zwei unsern gotischen Fischblasen ähnlichen, auffallend schlank gezeichneten Tomoe-Figuren im Ringe (maru-ni futsu domoe), ein tiefschwarzes, ungemustertes Unterkleid, und darunter ein orangerotes Gewand, das am Arme sichtbar wird . . . Utamaro trägt auf dem Selbstporträt im Uta-makura von 1788 (Nr. 62) ein graues Kleid mit weißen Punkten, in der Rōnin-Serie Nr. 217 ein schwarzes Kleid mit weißen Punkten, die ganze Gestalt erinnert stark an das Selbstporträt aus dem zweiten Bande des «Jahrbuchs eines ‚Grünen Hauses'», wie ein unbefangener Betrachter des Blattes sofort herausfand — sollten wir hier ein viertes Selbstbildnis des Meisters haben? Aber jeder Zweifel daran schwindet, wenn wir den weißen Fächer genauer betrachten: Denn in deutlicher Blindpressung steht darauf das Zeichen Maro, und zwar ebenso eigenartig geschrieben wie in der Signatur des Blattes. So gewinnt das Bild ein hohes Interesse! Selbst das Mon des Meisters wird uns dadurch bekannt. Und nun verstehen wir auch die Darstellung: Utamaro hat, in einem «Grünen Hause» weilend, die Glücksgöttin herabbeschworen, deren Erscheinung ihm mehr Schrecken einflößt als seiner Kurtisane und deren Zofe. Man denke an Schillers Dithyrambe: «Sagt, wie bewirt' ich, der Erdegeborne, himmlischen Chor?» — Die schönen Farben, auf Gelb, Orangerot und Tiefschwarz gestimmt, erinnern an Kiyonagas Art. [Abb. Tafel 11.] (Sammlung Kurth.)

201. Ohne Titel. Einzelblatt oder Serie? 31 × 14 cm. Das Blatt ist höchst merkwürdig durch die Anwendung eines dunklern und hellern roten Tones statt aller andern Farben. Auch Signatur und Verse sind mit dem dunklern Rot gedruckt. Ganzfiguren.

Der Glücksgott Hotei, eine wahre Prachtgestalt, die man dem Hokusai zutrauen würde, hat ein Banner geschultert und klingelt mit einer Eisenglocke. Zwei Knaben greifen danach. Die ganze Gruppe strotzt von köstlichster Laune. (Sammlung Jaekel.)

202. Ohne Titel. Ganzfiguren. Verleger: Murataya. Unbestimmte Zahl. Mitte der neunziger Jahre.

Oben links in der Ecke die Farnbündel usw. des Neujahrstags, unten rechts ein Korb mit einem großen Tai-Fisch. Die Glücksgötter Yebisu und Daikoku halten eine Rolle mit sechs großen Schriftzeichen, hinter ihnen steht eine Dame in reichem Kostüm, die auf einer Stange ein Makimono u. a. trägt. (Mir nur aus ungenügender kleiner Photographie bekannt.)

---

[1] Das Perlenwappen wird der Kurtisane eignen, denn die Glücksgöttin führt drei zusammengestellte Dreiecke (mitsu uroko) als Mon.

203. Serie?

Die Glücksgöttin Benten sprengt inmitten von chinesischen Soldaten und Dienern auf einem Rosse daher. Sie hält ihr charakteristisches Saiteninstrument biwa. (Katalog Barboutau II, Nr. 995.)

b) Kintoku-Serien.

Dem Ahnherrn des ersten Shōgun des Inselreichs Yoritomo, dem Prinzen Raiko oder Yorimitsu, standen gewaltige Helden zur Seite, die ihm halfen, das Land von Räubern, Dämonen und Untieren zu säubern. Unter ihnen ist der populärste Kintoku (Kintoki) oder Kintaru geworden, den, einen japanischen Parsifal, seine Mutter nach dem Tode des Vaters in Wäldern großzog und mit ihrer Milch und den Waldfrüchten ernährte. Sie ward Yama-uba = «Die Alte vom Berge» genannt und hat sich in der Sage als wildes, wirrhaariges Weib erhalten, die samt ihrem roten Riesenkind den Holzschnittmeistern aller Zeiten ein willkommener Vorwurf wurde.[1] Torii Kiyonaga hat ihre Typen für lange Zeit vorbildlich gemacht (ein Blatt Sammlung Kurth), Hokusai übernahm seine Art, zwischen beiden liegt eine ganze Reihe von Kintoku-Darstellungen des Utamaro, die wir im folgenden buchen, wie sie uns gerade zur Hand gekommen sind.

204. Ohne Titel. Verleger: Tsuruya. Ganzfiguren. Grauer Mikagrund.

Die Bergfrau in mattrehbraunem Kleide, dessen dunkleres großes Pflanzenornament wie Damastgewebe aussieht, und gelbem Gürtel sitzt und schreibt. Der feuerrote Kintoku in schwarzgelbem Kleide reckt die Zunge heraus und «schabt» mit den Fingern «Rübchen».[2] Vor ihm liegt sein traditionelles Beil, hinter ihm erscheint eine blaue Tafel mit großen goldnen (! später gefärbt?) Schriftzeichen. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.)

205. Ohne Titel. Verleger: Yesakiya. Büsten. Grauer Grund.

Yama-uba gibt dem Knaben eine Trommel mit dem dreifachen Tomoe-Zeichen (cf. Nr. 42, Bild 5), er hält ein großes aufgezäumtes Steckenpferd. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.) [Abb. Tafel 20.]

206. Ohne Titel. Verleger: Nishimura Yohachi?

Große Köpfe, der der Bergfrau fast lebensgroß. Sie schmiegt ihr Gesicht an das des Kleinen und preßt ihn fest an sich. Er scheint sich losmachen zu wollen. Ihr Kleid ist graugrün, mit großen hellen Blättern belegt, Kintokus Röckchen schwarz-weiß-grau geschacht und rot. Die derben Konturen seines Gesichts stehen in starkem Kontrast zu denen der Mutter. (Neudruck.)

207. Die Kintoku-Szene mit der Kastanie. cf. v. Seidlitz l. c. Abb. 19. (Bing, U. et H. Nr. 21 «Les châtaignes».) (cf. Nr. 213.)

208. Ohne Titel. Verleger: Tsutaya Jūzabrō. Brustbilder.

Kintoku an der rechten Brust der Mutter, mit der linken spielend. (Sammlung Vever-Paris. v. Seidlitz l. c. Abb. 75.)

209. Ohne Titel. Verleger: Tsutaya Jūzabrō. Brustbilder.

Vielleicht aus derselben Serie wie die vorige Nummer. Die Bergfrau küßt den Kleinen, den sie innig an sich drückt. Sie erscheint hier in jugendlicher Schönheit, ihre rechte Schulter ist bloß. Kintoku, dessen

---

[1] cf. unter anderm C. Netto und G. Wagener, Japanischer Humor, pag. 46 ff.

[2] Unsere Kinder benennen diese Geste mit «Etsch!»



Aus Nr. 216. Sammlung Rex.

Chūshin gura roku-dan me.

Bilder der Rōnin-Geschichte mit Szenen aus dem Leben der Kurtisanen verglichen.



Kopf ganz en face gebildet, hält in der Rechten ein Spielzeug, das aus einem Kampffächer, einem Köcher (?) und zwei Beilen zusammengesetzt ist und sehr an die altrömischen Fasces erinnert. (Sammlung Barboutau Nr. 720, Abb.)

210. Ohne Titel. Verleger: Fujiyama. Ganzfiguren.

Die Bergfrau in einem mit großen Chrysanthemen gestickten Kleide, das ihre Brüste frei läßt, beschaut ihr jugendschönes Gesicht in einem Spiegel, auf dessen Rückseite ein Blütenzweig und die Inschrift Ten-ga-ichi = «alles, was unter dem Himmel ist», «die ganze Welt» erkennbar sind. Der Knabe steht hinter der Sitzenden auf einem Baumstamm und ordnet ihr langes Haar. Links sein Beil. (Katalog Barboutau Nr. 719, Abb. Bing, Ou. et H. Nr. 19, dasselbe?)

211. «Hosoye-(kleineres Hoch-)Format.»

«Kintoku, das rote Kind, auf den Knieen liegend, trägt seine schartige Axt auf der Schulter. Hinter ihm steht seine Mutter und weht sich mit dem Fächer Luft. Signiert Utamaro.» (Katalog Barboutau Nr. 699. II, Nr. 981, Abb.)

212. Bing, Ou. et H., pag. 4, bringt noch folgende Blätter: 18. La toilette. 20. Kintoki sur le dos de sa mère (welches der vorher genannten?). 22. Le masque. 23. La légende de Kintoki transportée dans la vie réelle. («Während Kintoki mit einem Bären spielte, spielt das Kind mit einer Katze.» cf. Nr. 216.) 24. Danseuse représentée en mère de Kintoki. Encadrement de chrysanthèmes.

213. Großes Hochformat, ohne Titel. Verleger: Murataya. Braunes Papier, leichter Silberstaub. Ganzfiguren.

Die Bergfrau in einem Gewand mit Eichenblattmuster hält in der Rechten zwei Kastanien, um den Kintoku zu necken. Dieser strebt, ihre Schenkel umfassend, an ihr empor und blickt nach den Kastanien. Sie weicht durch leichte Beugung zurück. (Sammlung Rex.) (cf. Nr. 207.)

214. Angeblich 33 × 22,5 cm, ohne Titel. Verleger: Tsuruya. Brustbilder.

Kintoku in einem Gewand, das die übergroßen Wappenfiguren je dreier ineinandergestellter weißer Quadrate trägt, und seltsam gefälteltem Kopfputz sitzt scheinbar auf dem Rücken seiner Mutter, die zu seiner Erheiterung Schlaghölzer (?) schlägt. Der junge Riese mit grimmigem Gesicht ist ganz en face dargestellt. (Mir nur durch Photographie bekannt.)

215. «Großes Querformat. Kraftprobe zwischen dem Ringer Tanikaze und dem roten Kinde Kintoki, indem jeder an einem Stricke zieht, der beiden um den Nacken gelegt ist. 30 × 44 cm.» (Katalog Hayashi Nr. 790.)

215a. «Kintoki, dem seine Mutter Yama-uba das Ohr reinigt» («cure l'oreille»). (Ibid. Nr. 813.)

215b. «Kintoki schneidet einem Handspiegel Grimassen, während ihm seine Mutter den Haarschopf aufbindet.» cf. Nr. 210. (Ibid. Nr. 815.)

215c. «Kintoki, dem seine Mutter den Kopf rasiert, während er eine Axt zwischen den Händen hält.» (Ibid. Nr. 816.)

c) Rōnin-Serien.

Zur Geschichte der siebenundvierzig Rōnin (zum Worte cf. Hepburn l. c. pag. 509), der berühmten «treuen Diener» (japanisch chūshin), «deren Gedächtnis fast eine Art Religion in Japan geworden ist», cf. unter anderm E. de Goncourt in Bings Formenschatz I. II, pag. 79ff. Unter der Führung des Kuranosuke, dessen Pflichtbewußtsein die heiligsten Familienbande hintansetzte, rächten sie ihren toten Herrn, den Daimyō Takumi-no-kami, an seinem Feinde und Beleidiger Kotsuke und wählten im Dezember 1701 gemeinsam den ritterlichen Tod des Seppuku (Harakiri, Leibaufschlitzen). Ihr Grab ist noch heute ein Wallfahrtsort. Ihre abenteuerlichen Schicksale lieferten der Romandichtung ebensoviel Stoff wie der Malerei, ja, es war dem phantastisch-ausschweifenden Toyokuni-Schüler, dem tollgenialen Kuniyoshi, vorbehalten, sie sogar in einer erotischen Satire zu behandeln. Utamaro brachte in feinerer launiger Weise die bekannten Szenen ihrer Erlebnisse mit Darstellungen aus dem Leben schöner Frauen in Parallele. Der nationale Stoff ließ ihn gegenüber dem heroischen Element das psychologische betonen, wie es ja auch bei andern Motiven vaterländischer Gedankenwelt, z. B. der Kintoku-Geschichte, seiner Eigenart entsprach, bei dem rein Menschlichen stehen zu bleiben.

216. Chūshin gura roku-dan me = «Ansichten von sechs Gruppen treuer Diener». Verlegerzeichen: Nishimura Yohachi, «Druck von Yeijudō». 6 Blätter. Ganzfiguren. Oben in einer Ecke eine kleine Szene aus der Rōnin-Geschichte, der die Ganzfiguren des Blattes entsprechen. cf. Nr. 212, 23. Neunziger Jahre.

Kleine Szene: Ärmliches Interieur. Ein junges Mädchen scheint von einer Alten und einem traurig dasitzenden Manne mit struppigem Haupthaar Abschied zu nehmen. Diese Gruppe parodieren die drei großen Figuren des Blattes. Eine Oiran (oder Koto-Spielerin?) in blaugrauem, mit schwarzem Pelze verbrämtem Kleide rüstet sich zum Ausgehen und bindet ihren schmalen grünen Gürtel zu. Eine ältere Frau in Rotviolett kniet vor ihr und hält eine weiße Laterne mit blaugrauen Schriftzeichen. Ein knieender Mann hinter ihr schnürt ein grünes Bündel (den eingehüllten Koto-Kasten?) zu. Der Fußboden ist gelb, die Wandschirme zeigen Blüten- und Bambuszweige. Zu Füßen des Mädchens liegt ein geschlossener Schirm mit dem Zeichen kichi = «Glück». Der Schildpattschmuck der Schönen, ihr vorn geschürztes Gürtelband und das Zeichen ya = «Haus» auf der Laterne weisen die Szene einem «Grünen Hause» zu. (Sammlung Rex.) [Abb. Tafel 26.]

217. Kōmei bi-jin mitate chūshin gura = «Auswahl berühmter Schönheiten mit den treuen Dienern verglichen». Darunter kleiner: «Folge von zwölf Blättern». Verleger: Yamamoto Omiya. Goncourt bemerkt, daß das letzte Blatt ein Selbstporträt Utamaros

enthalte, und daß dies die erste Rōnin-Folge sei. Die langen Leiber weisen auf die Zeit um 1797. (Kollektion Goncourt Nr. 1397 hatte die ganze Serie komplett.)

Die berühmte Kurtisane Hanaōgi aus dem Ōgi-ya hockt am Boden und blickt auf zwei Vasen, in deren einer rote Kamelien und Kirschblüten, in der andern weiße Blumen stehen. Sie trägt ein violettes Kleid mit zwei gelben Sakura-Blüten als Mon, einen grünen Gürtel und ein rotes Untergewand. Ihre Kaburo, das Gesicht en face, steht hinter ihr. Eine andere Kurtisane desselben Hauses, Daisabrō, die Utamaro auf einem frühern Blatte noch als ihre Kaburo dargestellt hat, kniet, die Hände aufgestützt, vor den weißen Blumen. Sie trägt ein blaßgraues, blütengemustertes Kleid mit dem Kiri-(Paulownia imperialis) Mon und einen grünen, rotgemusterten Gürtel. Die Farben des Blattes wirken satt und etwas unruhig.

Nach Goncourt zeigt das zwölfte Blatt eine Nachtszene in einem Garten des Yoshiwara-Viertels. Unter einem Pilaster sitzt mitten unter Kurtisanen ein Mann, der einer über ihn gebeugten Schönen eine Sake-Schale anbietet. Seine Haartracht ist elegant, seine Pose theatralisch, sein schwarzes Gewand trägt weiße Pünktchen, das beliebte Perlhuhnmuster, und auf der Brust zwei gelbe runde Mon mit den Zeichen Uta und Maro. Die Pilasterinschrift aber besagt: «Auf eine Bitte hat Utamaro sein eigenes elegantes Antlitz gemalt». Soweit Goncourt. Die ganze Art, eine berühmte Szenenkette der neuesten japanischen Heldengeschichte mit einem Selbstporträt in der Dunstsphäre der «Grünen Häuser» abzuschließen, zeigt das Selbstbewußtsein des anerkannten und berühmten Meisters.

In einem großen Kübel mit Drachenbild steht eine Zwergpinie. Davor hockt ein Weib mit rasierten Brauen in mattblauem Kleide mit schwarzem Einsatz — auf dem weißen Mon steht ihr Name — und violettem, weißgeringeltem Gürtel, das einer stehenden Frau einen in roten Stoff gehüllten Gegenstand reicht. Diese trägt ein tiefschwarzes Überkleid, ein violettes Gewand mit Schriftzeichen-Mon[1], einen roten Gürtel und rotweiße Unterkleider. Ihre Linke hält einen blauen und gelben Schirm, auf dem sich ein aus Efeublättern und Kiri-Blüten kombiniertes Wappen befindet; ihre Füße stehen auf hohen, schwarz und blutrot gefärbten Kothurnen.[2] (Sammlung Jaekel.)

Interieur. Eine Schöne mit aufgelöstem Haar und offener Brust sitzt vor einem Spiegel bei der Toilette. Ihr weißes Oberkleid ist halb herabgefallen, der Ärmel des Unterkleids ist teils violett mit großen geometrischen weißen Sternen, teils rot mit weißen Blümchen gegeben. Sie empfängt eine lange Schriftrolle von einer vor ihr stehenden Dame in braunviolettem Gewand und ungemustertem bronzegrünen Gürtel. Eine dritte Dame in ungemustertem schieferblauen Kleide und gleichfalls ungemustertem großen roten Gürtel steht hinter der Sitzenden und blickt in die Schriftrolle. (Sammlung Jaekel.)

Drei Frauen, eine stehend, die beiden andern sitzend, und zwar so in den Raum komponiert, daß ihre Leiber in der Diagonale von oben rechts nach unten links liegen. Die Überschrift mi dan me = «Drei Männer-Frauen»

---

[1] Das Zeichen lautet kita, das andere, verdeckte, hat vielleicht gawa gelautet.

[2] Die Schriftzeichen-Mon beziehen sich zweifellos auf die Rolle der betreffenden Figuren in der Rōnin-Geschichte, das andere Mon ist das Wappen der betreffenden Kurtisane.

besagt wohl, daß sie Rōnin repräsentieren. Eine ist in Schwarz, eine in Orange, eine in Ledergelb gekleidet. Die vorderste hält zwei Hängeflaggen mit großen Buchstaben. (Sammlung Wagner.)

218. «Zwölf Szenen der 47 Rōnin.» Große Medaillons, je drei Köpfe, 12 Blätter. Etwas karikiert. (Goncourt.)

219. «Die treuen Frauen in der Geschichte der Rōnin.» Unbestimmte Zahl. (Desgl.)

220. Chūshin gura = «Die treuen Diener». Verleger: Nishimura Yohachi (?). (Bis Nr. 9 nachweisbar.) Große Brustbilder. Spätzeit. Goncourts mit «unbestimmter Zahl» angeführte Serie?

Bild 3. Die ganze linke Hälfte nimmt eine braunrote Wand ein. Eine Schöne mit mattrosa Papierhut in violettem Kleide, das mit großen Doppelblüten gemustert ist, und rotem Gürtel hebt die verhüllte Linke, sich schützend, empor und drückt die Rechte in das Gesicht eines Mannes, der sie umschlingen will. Die verschobenen Falten seines unrasierten Gesichts bilden es zu einer köstlichen Grimasse. Hinter der Wand hervor blickt recht melancholisch ein Jüngling in perlhuhngemustertem grauvioletten Kleide mit Schriftzeichen-Mon (Haya) auf den Missetäter. (Sammlung Kurth.)

Bild 7. Eine Schöne steigt eine gelbe Leiter herab und stützt sich auf einen Mann, der ihren zusammengelegten Klappfächer in den Mund genommen hat, um bei seinem Ritterdienst die Hände frei zu haben. Die Dame trägt ein violettes Kleid mit großen, aus weißen Ringlein zusammengesetzten Sternen, einen hellkarminroten Gürtel und ein rotweißes Unterkleid, dessen Weiß schön gepreßte Svastica-Mäander zeigt. Ihr Kavalier hat ein pechschwarzes Gewand mit dem weißen Wappenzeichen maru ni futatsu tomoe = «Zwei Tomoe (unsern gotischen ‚Fischblasen' entsprechend, cf. Nr. 42, Bild 5) im Ringe». Eine Komposition voll allerliebster Galanterie. (Sammlung Succo.)

Bild 9. Zwei Frauen mit rasierten Augenbrauen in Unterhaltung. Die stehende trägt ein blaßblaues Kleid mit dem ebengenannten Tomoe-Wappen in Gelb, ohne Ring, und gelbe, violette und rote Unterkleider. Die sitzende hat einen mattrosa Papierhut auf; ihr von den Schultern fallendes Obergewand ist violett und mit hellblauen und gelben Blättern dekoriert, ein Unterkleid rot mit weißem Muster, ein zweites weiß. Hinter ihr und zum Teil von ihr gedeckt erscheint wie lauschend ein Mädchenkopf. (Sammlung Jaekel. Sammlung Succo.)

Im Hintergrund ein Kirschblütenzweig. Vornehme Dame, im aufgelösten Haar zwei metallene Päonienblüten, die das herabfallende braunviolette, weißgeblümte Oberkleid an der Schulter über die roten, grauen und weißen Untergewänder emporzieht. Vor ihr, sitzend gedacht, ein Jüngling in schwarzem Kleide mit zwei weißen Tomoe im Wappen. (Sammlung Succo.)

Dame mit offenem Haar, zwei metallene Chrysanthemen mit gelben (goldnen) Blättern, ähnlich der eben geschilderten, als Kopfschmuck, in violettem Kleide, das ein gelber Gänseflug über Wellen und ein Doppelfederwappen im Ringe ziert, und in den roten Unterkleidern der Prinzessinnen hebt den linken Arm zum Gesicht empor. Hinter ihr erscheint ein Jüngling in Schwarz und Weiß mit einem Fächer, vor ihr ein Mann in schwarzer Mütze und blauem Mantel, der einen geschlossenen Brief hält. (Sammlung Schwarze.)

d) Andere Serien mit Erzählungsstoffen.

Wir haben unter diesem Titel historische und novellistische Stoffe gebucht, die sonst schwer unterzubringen waren.

221. Einblattdruck ohne Titel aus früher Zeit des Meisters. Verleger: Tsuruya.

Die Brustbilder dreier alter Könige, die miteinander ein Bündnis schließen. Sie tragen eigenartigen Kopfputz, einer hält einen plumpen Sake-Becher. Der eine hat weiße, der zweite graue, der dritte, der jetzt göttlich verehrte Kangwū, rosa Gesichtsfarbe. Die Linien verraten große Kraft; der Grund ist gelb. Die Signatur zeigt Uta mit beiden Zeichen und die beiden Zeichen des Maro getrennt geschrieben. (Sammlung Rex.)

222. Go iro-some rokkasen = «Fünf Farbenbilder der sechs berühmten Dichter». Kleineres Format, Ganzfiguren, grauer Grund ohne Andeutung des Milieu. Drucker oder Verleger zeichnet Ni unter Yama. 5 Blätter.

Eine fürstliche Dichterin (wohl Ono-no-Komachi [9. Jahrhundert][1]) in braunem Oberkleid mit gelben Blüten und blauen Wellen, roten Unterkleidern und Gürtel öffnet eine Schriftrolle, während sie kniet. Ein älterer bärtiger Mann in Grün mit schwarzer Mütze hinter ihr legt die rechte Hand an die Stirn. (Sammlung Schwarze.)

Eine fürstliche Dame in violettem Gewand mit Wellenmuster und rotbraunem Mantel mit Irisstauden schläft, auf einen Fächer gestützt. Ein bärtiger Alter in rotem Kleide schiebt ihr heimlich einen Brief in den linken Ärmel. (Desgl.)

Eine fürstliche Dame in violettem Mantel mit Blütenzweigen, roten Unterkleidern und mit großem Fächer kniet und hebt die Linke verschämt empor. Ein jugendlicher Dichter (wohl Sōjō Henjō) in Blau und Grau mit eigenartigem Kopfputz und Köcher hinter ihr drückt ihre rechte Hand. Feine Dezenz und Seelenstimmung. (Desgl.)

223. Titel zerstört, begann mit San = «drei». Kleines Format, grauer Grund, Ganzfiguren. Serie berühmter Dichter? Verleger: Enomoto Kichibei.

Die Dichterin Ono-no-Komachi (cf. Nr. 222) in Hoftracht sitzt am Boden und liest in einem Blatte. In ihrem aufgelösten Haar glänzen zwei Päonien aus gelbem Metall. Ihr violettes Kleid ist mit weißen Blumen und Wellen bedeckt, ihr Unterkleid zeigt die rote Farbe des Prinzessinnenstands. Hinter ihr steht der Dichter Fuka Kusa-no-shōshō[2] in weißem und violettem Mantel und blaßblauem, weiß ornamentiertem Unterkleid. Er hält einen gelben Klappfächer. (Sammlung Jaekel.)

224. «Die sieben Dichterinnen.» In gelben Medaillons. 7 Blätter. (Goncourt.)

225. «Vier Gedichte von Dichterinnen.» 4 Blätter. (Desgl.)

---

[1] cf. Kumasaku Tomita und G. Ambrose Lee, Japanese Treasure Tales (London, Ōsaka, Kyōto [1906]), pag. 90 ff.

[2] Shōshō heißt «Generalmajor».

226. «Ein bezechter Alter, der in Gesellschaft eines Mädchens mit gewöhnlichem Gesicht und eines Begleiters feiert, welcher einen zügellosen Tanz aufführt.» (Katalog Hayashi Nr. 858.)

227. Ibid. Nr. 859: «Ein Jüngling wirft sich vor zwei bärtigen Kriegern nieder, die ein junges Weib begleitet».

228. Hyaku sono-gatari = «Hundert phantastische Erzählungen». Verleger: Yamamoto Omiya. Unbestimmte Zahl.

Ein Mädchen in violettem Kleide mit großen weißen Blüten, gelbem, mit roten Malvenblättern gemustertem Gürtel und roten und grünen Unterkleidern bläst das Licht einer großen viereckigen Papierlaterne aus, auf der der Serientitel steht. Sofort erheben sich hinter ihr aus grauem, wie mit Rahmpulver oder Kohlenstaub bestreutem Grunde zwei abscheuliche Gespenster, eins kahl mit langer roter Zunge, das andere haarig und skelettdürr mit schwarzgezähntem Rachen. Zwei Jünglinge taumeln entsetzt zurück. Der eine in blauem Gewand wirft sich auf den Leib und verbirgt den Kopf, der andere in violett und grün gestreiftem Kleide erhebt zur Abwehr die Hände hinter dem Rücken. Das Mädchen sieht sehr ruhig aus, als sähe sie die Gespenster nicht. Die beiden Spukgestalten scheinen sich auch wirklich nur auf die Jünglinge stürzen zu wollen. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.)

228a. Katalog Gillot nennt sub Nr. 723: «Hosoye-Format (kleineres Hochformat, in dem besonders Schauspielerbilder veröffentlicht wurden). Druck in grauen Tönen. Gespenst mit flatternden Haaren». = Nr. 421?

229. «Das Selbstporträt des Utamaro, den drei junge Mädchen eine Landschaft in chinesischer Tusche auf einen Schirm malen sehen.» cf. Nr. 43, Band II, Schlußbild. (Kollektion Goncourt Nr. 1342, 1.)

230. Utsushi jōzu hon-ye no sugatami. Shi-sui no zu = «Großer Spiegel von Kopien trefflicher Gemälde», «Bilder von vier Schläfern». (Goncourt: «Les quatre dormeurs».) 3 Blätter. Gruppen von Schlafenden als Parodien berühmter alter Gemälde, die in grauen und schwarzen Tönen neben dem Titel abgebildet sind. Verleger: Tsuruya.

Ein Wandschirm mit einem Pinienstamm. Eine Oiran mit Schmetterlingsfrisur, braunem Kleide, mattrotem Unterkleid mit weißen Blüten und gelbem Gürtel ist, am Boden sitzend, eingeschlafen. Auf ihrem Kleidersaum schlummert ein Kätzchen, vor ihr liegen übereinander in tiefem Schlafe ihre beiden Kaburo in braunen Kleidern mit bronzegrünen Gürteln. Das parodierte Gemälde zeigt statt der Kurtisane einen Greis, statt der Kaburo zwei Kinder, statt des Kätzchens einen Tiger, die gleichfalls alle vier schlafen. Der Meister des alten Gemäldes ist kein Geringerer als der Maler Tanyu, der 1602—1674 lebte. Braunes Papier. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.)

231. «Les bons rêves, c'est autant de gagné.» Nach Goncourt. Blattfolge, die oben in einem der Kehle entsteigenden Dunstkreis die Träume der schlafenden Personen gibt.

Traum eines Mädchens, einer Oiran, die sich freigekauft träumt, eines alten Dieners eines Samurai, selbst einer Katze. Dies Blatt gibt Bing im

«Formenschatz» farbig wieder. Die Katze ist auf einem Stoffballen eingeschlafen und hat den schrecklichen Traum, daß sie, einen Fisch stehlend, vom Diener am Halse gepackt wird, während die Magd mit dem leeren Teller und einem tüchtigen Bambusknüttel dazukommt. (cf. Katalog Gillot Nr. 775: «Rêve de fortune», und Kollektion Goncourt Nr. 1338, 2: «Junge Frau sieht sich im Traume von jungem Manne begleitet».)

232. «Das (unmoralische) Leben des Taikō.» Unbestimmte Zahl. (Goncourt. cf. Nr. 106 und Quelle H und D im Anhang.)

e) Liebespaare.

233. Ohne Titel. Verleger Tsuruya. Brustbilder mit dünnen Hälsen auf warmgelbem, opakem Grunde. Signatur mit Quadraten. ca. 1795. Unbestimmte Zahl.

Ein fürstlicher Jüngling, der altertümliche Seitenschöpfe trägt, in Grau und Weiß mit dem Kiri-Wappen (aus der Familie der Toyotomi, die vor den Tokugawa regierte?) schürzt sein Kleid. Eine Dame mit vier Silberpäonien im Haar (die junge Kaiserin?) in Blutrot, Rosa und Weiß und mit schwarzem Gürtel reicht ihm sein Schwert auf violettem Tuche. (cf. das satirische Triptychon des Taikō Hideyoshi Nr. 106.) (Sammlung Wagner.)

234. Serie ohne Titel. Verleger Jūzabrō. Brustbilder auf mattem, warmgelbem Grunde. Die Hautfarbe der Männer hellrötlich. Um 1790. Unbestimmte Zahl.

Ein Mann in gelbem, rotgestreiftem Kleide mit rosa Fächer, auf dem in weißer Blindpressung ein mit Blütenähren bestecktes Efeublatt-Mon, ist mit einem «geistreichen» Spiele beschäftigt: Er hat sich ein Band um den obern Teil der rechten Ohrmuschel und um den linken Nasenflügel geschlungen und bemüht sich nun, dasselbe durch Gesichtsmuskelverzerrungen loszubekommen. Die völlig verschiedene Stellung der Brauen, das gekniffene rechte und das übermäßig offene linke Auge, der abscheulich fletschende Mund geben dem Gesicht eine ungeheure Komik. Jeder Muskel arbeitet in possierlicher Anstrengung mit (cf. zu diesem Spiele die Zeichnung des Hiroshige in C. Netto und G. Wagener, Japanischer Humor, pag. 187, Abb. 181). Eine großäugige Schönheit mit eigenartig gekrümmter Nase schaut zu. Sie hat unverkennbare Ähnlichkeit mit einer Frau der Jo-shoku kaiko tewaza kusa-Serie (Nr. 264) aus späterer Zeit. Ihr Kleid ist pfauenblau mit demselben Pflanzenmotiv wie auf dem Fächer des Mannes, der weißgeblümte Gürtel und das Unterkleid blutrot, eine prächtige Färbung. Wir haben hier eine ähnliche Trias wie auf der Kyōkun oya no megane-Serie. (Nr. 258.) (Sammlung Jaekel.)

235. Ohne Titel. Verleger: Mori. Brustbilder. Unbestimmte Zahl. Anfang der neunziger Jahre.

Ein schöner Jüngling mit einer Tabakopfeife lehnt über einer Holzbrüstung. Ein Mädchen in Blaßblau mit weißem Seeigelmuster, wohl knieend gedacht, hat sich ein Stück des schwarzen, weiß gepunkteten («Perlhuhnmuster»), durchsichtigen Gewands ihres Geliebten über das Gesicht gezogen. Das Blatt ist ein Meisterwerk im Kolorit und in der Technik der Transparenz und gehört zu den schönsten Blättern des Meisters überhaupt. Bunte Farben sind nur ganz matt verwertet, dagegen sechs

verschiedene Platten von Schwarz und Grau in allen möglichen Abstufungen (cf. Nr. 307). Das Gesicht des Mädchens hinter dem Schleierstoff ist eine glänzende Studie! Das feinste Farbenempfinden aber verraten die in die Brüstung eingelassenen Glasscheiben, deren blaue Transparenz einen Teil der Gewandung des Jünglings hinter der Brüstung erkennen läßt. Das etwas Blind-Glasige der Fenster, die verschiedenen durchscheinenden Stoffe dahinter — denn auch das schwarze, mit weißen Gitterchen gezierte Untergewand des Jünglings ist kreppartig —, die Trübung ihrer hellern Teile durch das Glas, das Hineinkomponieren dieses ganzen Stückes in die Szene sind grandios. Der Meister spielt förmlich mit technischen Raffinements! Die Typen erinnern etwas an Nagayoshis Art. (Sammlung Kurth.) [Abb. Tafel 23.] Zur Verbindung der Glastransparenz mit dem «Gittermuster» cf. Nr. 298.

236. Ohne Titel, Verleger-, Druckerzeichen und Zahlenangabe. Einblattdruck? Ganzfiguren. Etwa 1795.

Ein rauchender Jüngling, ein hübscher Bursche mit etwas gelangweilten Zügen, liegt hinter einem großen grünen Moskitonetz vor einer Kopfstütze. Sein Kleid ist blau mit den weißen Punkten des Perlhuhngefieders. Ein junges Weib in violettem Kleide, olivgrünem Gürtel und roter Unterkleidung hebt mit beiden Händen das Netz empor. Sehr fein wirkt die Transparenz des mattgrünen Schleiers. Es liegt ein intimer Reiz in der Szene, die Proportionen sind gut, die Stellung des lungernden Jünglings vortrefflich. (Sammlung Wagner. Früher ibid. Exemplar mit noch zartern Tönen.)

237. Desgleichen.

Ein Liebespaar sitzt auf einer Bank. Der Fächer des Mädchens mit einem Nelken-(?)Dekor ist heruntergefallen. Der Jüngling, dessen Gewand ein Streifenmuster trägt, umfaßt sie und greift ihr in den Bausch des Busens. Das Mädchen in hoher schöner Frisur mit durchsichtigem Kreppgewand wehrt ihm, aber ihre sich stützende Rechte zeigt, daß es ihr damit nicht allzu ernst ist. (Katalog Barboutau II, Nr. 965, Abb.)

238. On-gyoku koi no misao = «Liebestreue in Musik und Sang». (Goncourts «Scènes d'amour représentées par des marionettes».) Sehr zahlreiche Blätter. Verleger signiert: Mori. Gegen 1795.

Eine Dame in Olivgrün und ein Jüngling in Ledergelb und Schwarz stehen hinter einem als Bühne improvisierten dunkelgrauen, mit weißen Streublümchen gemusterten Wandschirm. Sie halten zwei Marionetten, die eins der berühmten Liebespaare darstellen; sie den Jüngling, er die Kurtisane. Der Jüngling Isayemon trägt Schwarz und Graugrün, die schöne Yūgiri («Abendnebel», aus dem Ōgi-Hause, wie wir sonst erfahren) Ziegelrot, Blaßgelb, Oliv mit grauen und weißen Mustern. Sehr interessant ist es, daß die Marionetten genau dieselbe Pose annehmen, wie ein Liebespaar auf dem ersten Blatte eines erotischen Albums des alten Moronobu, nämlich er halb liegend, den Arm gestützt, sie so auf ihm sitzend, daß sie ihm den Rücken kehrt.[1] Satte feine Töne. Komposition, Gesichtsausdruck und Kolorit erinnert stark an die Marionettenszene des Michi-yuki koi no futosao Nr. 72. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.)

---

[1] Abbildung und genaue Beschreibung bei F. Perzyński, Der japanische Farbenholzschnitt (Die Kunst, R. Muther XIII), pag. 7 ff., pag. 88. Das schöne Blatt besitzt Sammlung Succo.

TAFEL 27.



Aus Nr. 392. Sammlung Succo.

Yosooi und Yoyo-no-toshi aus dem Matsuba-Hause.
Beispiel der archaisierenden Blätter in Grün, Rot und Weiß.



Blaßbrauner Grund. Unten die eisenschwarze, weißgeblümte Schranke der Bühne. Ein Mann, von dem nur ein Teil des Gesichts erkennbar ist, und ein Mädchen in tiefblaugrünem, mit weißen Nelken gemustertem Kleide, hellolivfarbenem Gürtel, dunkelviolettem, weißgeblümtem Umschlagtuch und blaßroten und olivfarbenen Unterkleidern halten ein Marionettenpaar, das nebeneinander unter einem aufgespannten Schirme zu spazieren scheint. Der Mann in Oliv und Blaugrün trägt ein Schwert und nimmt sein Kleid hoch — also eine Regen- oder Schnee-Szene —, das Mädchen in hellolivfarbenem Kleide und ziegelrotem, weißgeblümtem Gürtel hilft mit der Linken den Schirm halten, während die Rechte verborgen ist. Eine höchst merkwürdige Farbenstimmung durch das seltene Blaugrün und Eisenschwarz. (Sammlung Succo.)

239. An Stelle des Titels ein geschlossenes und ein geöffnetes Romanbuch. Verleger: Isumiya Ishibei. Liebespaare in Ganzfiguren. Oben gewölkter Rand. Etwa 1795.

Das geschlossene Buch hat den Titel: Segawa no adanami = «Liebeswellen des rauschenden Baches». Das geöffnete zeigt ein Stück der Geschichte des verzweifelten Liebespaars Ohan und Chōyemon, das die Szene darstellt. Ohan in hellbraunem Kleide mit Ringelsternmuster, gelbem Gürtel mit großen weißen Päonien und rotgelben Unterkleidern kniet und liest in einem Briefe. Chōyemon in dunkelrotbraunem Gewand mit braun und grau gestreiften Ärmeln sitzt hinter ihr, stopft seine Tabakopfeife und liest das Schreiben über ihre Schultern weg. Die Komposition zeigt einen schönen Linienfluß, alle Farbentöne sind gebrochen, wozu das Schwarz der Haare und des Unterkleids des Jünglings einen prächtigen Kontrast gibt. (Sammlung Wagner.)

240. Fūryū go-yō no matsu, wörtlich: «Elegante Fünfpinienbilder». (Deutung ist mir unklar.) Verleger: Tsuruya.[1] 5 Blätter. Brustbilder von Liebespaaren. Grauer Grund. «Federhaare.» Ende der neunziger Jahre.

Eine Dame in rosa Kimono und glattrotem Gürtel neigt das Haupt. Ein Jüngling mit gekräuseltem Schläfenhaar in mattgrauem Kleide rasiert ihr Nackenhaar. (Sammlung Wagner.)

Jüngling, stehend, in olivgrauem Kleide mit dem Kiri-(Paulownia imperialis)Mon bindet seinen blaßroten, mit dunklern Palmenblättern gemusterten Gürtel zu. In halber Höhe vor ihm ein Mädchen in Violett und Rot mit gesenktem Haupte, von deren Stirn eine lange Haarsträhne herabfällt. (Neudruck.)

241. Tōsei koi-ka hak-kei = «Acht Bund moderner Liebesgedichte». 8 Blätter. Drucker: Isumisa. Brustbilder. Grauer Grund. Neben dem Titel ein Gedicht. «Federhaare.» Ende des Jahrhunderts.

Junge Dame in violettem Kleide und roten Unterkleidern hat mit dem Pinsel auf eine Papierrolle geschrieben. Sie dreht sich um, als sie von einem jungen Manne in weiß und violett gestreiftem Gewand hinter ihr angesprochen wird, der sie nach ihrem Gedicht zu fragen scheint. (Neudruck.)

---

[1] Sein Kranich ist auf einem Blatte abgebildet. Das schwarze Kleeblatt unter dem Winkel auf einem andern Blatte ist wohl das Signet des Druckers.

242. Tō-sei . . . . (zerstört) hak-kei = «Acht Landschaften moderner . . . .». Verleger und Drucker nicht angegeben. 8 Blätter. Brustbilder. Ende der neunziger Jahre.

Dame (Kurtisane?) in rotem, weiß geringeltem Kleide hält einen mit Chrysanthemen dekorierten Ballschläger. Neben ihr ein halbwüchsiger Jüngling in Violett und Schwarz, der den Mund maulend hangen läßt und in den Zähnen stochert. (Sammlung Rex.)

243. Michi-yuki san fuku zui = «Drei Blätter Entführungen».[1] Verlegerzeichen: Nishimura Yohachi, «gedruckt von Yeijudō». 3 Blätter. Ganzfiguren auf grauem Grunde. Titel ohne Umrahmung. ca. 1800.

Eine Dame in blaßviolettem Kleide mit Chrysanthemen und Ahornblättern, auf dem Rücken als Mon das Schriftzeichen Some, mit langen Ärmeln, ziegelrotem Gürtel und dunkelgrüner Schärpe promeniert. Ihr Ritter in graubraun gestreiftem Kleide und blaßblauem Unterkleide hilft ihr den Schirm tragen. Gelber Boden. Ein Kirschblütenzweig zeigt die Jahreszeit an. (Sammlung Wagner.)

Ähnliches promenierendes Liebespaar an einem Steingeländer. Der Jüngling hilft wieder den Schirm tragen. Diesmal hat er im Wappen ein Schriftzeichen, das Mädchen eine Blüte. In ihren Gewandungen herrscht tiefes Schwarz mit hellem Blütenmuster vor. Rechts wieder ein Kirschblütenzweig. (Katalog Barboutau II, Nr. 176, Abb.)

244. Jitsu kioi iro-no-mina-ka-mi = «Quelle des Wetteifers treuer Liebe». Verleger: Yeijudō. Viele Blätter. Personen aus Romanen und berühmten Liebesdramen. Vor 1800. (Die Serie ist in vielen Exemplaren neu gedruckt worden.)

Neben dem Titel finden sich jedesmal Haus und Namen des betreffenden Liebespaars. Es würde zu weit führen, auf die Geschichten der einzelnen einzugehen. Auf den Originaldrucken, die wir gesehen haben, sind die Fleischteile der Männer mattrötlich gegeben. «Federhaare» bei den Frauen. Grauer Grund.

Ein Jüngling in Blaugrün und Violett, den Mund schmerzlich verzogen, hebt eine Sake-Schale. Eine Dame in violettem Oberkleid und saftgrünen, roten und blaßrosa Unterkleidern, die mit weißen Schmetterlingen dekoriert sind, preßt mit höchstem Schmerzausdruck ein weißes Tuch in die Zähne. (Sammlung Succo.)

Ein stehender Jüngling in schwarzem Gewand mit dem Wappen der Doppelpfeile und violettem Kopftuch, in der verhüllten Linken die Tabakopfeife, beugt sich über eine Dame in violetten und blaßblauen, mit Mume-Blüten gestickten Kleidern, die zu ihm emporschaut. (Sammlung Kurth.)

Ein Jüngling, der mit einem violett und rotgekleideten Mädchen zusammen ein schwarzes, mit weißem Fächerwappen gesticktes Gewandstück zu halten scheint. Sehr farbenschön. (Sammlung Succo. Fragment.)

Ein Jüngling mit weißem Kopftuch, das das große mattblaue Mon mitsu komi masu (drei ineinandergesetzte Vierecke) trägt, schlägt sein schwarz, weiß und violett geschachtes Gewand zurück und zeigt auf seiner bloßen Brust

[1] Wohl Goncourts «Trois rencontres de deux paires d'amoureux», 3 Blätter.

die mattblau tätowierten Schriftzeichen «Osan». Das ist der Name seiner Geliebten, die mit staunend erhobenen Händen auf die Schriftzeichen blickt. Sie trägt auf mattblauem Kleide ein Efeublatt-Mon. Ihre Hände sind äußerst graziös gebildet. (Neudruck.)

Stehendes Mädchen in blaßblauem Gewand und einer Art grüngestreiftem Überhang, violettem Gürtel und verschiedenen Unterkleidern, deren eins das Seeigelmuster zeigt, legt die Finger zusammen. Unten links, fast ganz von ihr verdeckt, ihr Liebster mit einer Tabakopfeife. (Neudruck. Katalog Barboutau II, Nr. 962, Abb.)

Ein Jüngling in Schwarz, Violett und Gelb spielt auf dem Shamisen. Hinter ihm ragt ein Mädchen in violetten, roten und gelben Gewändern und blauem, vorn geschürztem Gürtel, das Haar in Schmetterlingsfrisur; sie scheint ihren großen Ärmel um den Musikanten legen zu wollen. (Neudruck.)

Eine Schöne in Violett, Rot und Blaßblau, die einen Zipfel ihres weißen Kopftuchs zwischen die Zähne nimmt. Ein Mann, wahrscheinlich aus der Rōnin-Geschichte, hält einen großen Schirm über sie. Seine Gesichtszüge sind nicht sympathisch. Er trägt eine große schwarze Hauptvermummung und nähert seine unter glattem blaßblauen Ärmel verdeckte Linke dem Gesicht der Dame. (Neudruck.)

Ein Liebespaar, das zu schmollen scheint. Die Schöne neigt sich nach vorn, der Jüngling steht hinter ihr mit auf dem Rücken zusammengelegten Händen. Beide kehren sich den Rücken. Sie trägt ein blauviolett schillerndes Kleid mit Mume-Blüten-Mon und -Dekor, auf einem Unterkleid dasselbe Muster, auf einem zweiten Malvenblätter. Er ist schwarz, blau und weiß gekleidet. (Neudruck.)

244a. Katalog 322 (Asiatische Kunst) von Karl W. Hiersemann-Leipzig bucht sub Nr. 783: «Brustbild des Pagen Kichisaburō, der in der Linken die Teekumme Chawan und in der Rechten den Teequirl Chasen hält; hinter ihm steht seine Geliebte Oshichi, in der Rechten einen Liebesbrief haltend. — 34×23 cm». Zu einer der vorigen Serien gehörig?

245. Sen iki megane tsuki no mura-kumo = «Ein Wolkenhaufen von tausend durch die Brille gesehenen Lebensbildern» (oder ähnlich). Neben dem Serientitel eine Tafel mit Namen. Brustbilder. Geschichten berühmter Liebespaare. Spätzeit. Unbestimmte Zahl.

Aus der Geschichte von Osome und Hisamatsu. Braunes Papier, grauer Grund. Ein Alter mit mächtig konturierter Glatze und reichfaltigem Gesicht, eine Brille auf der Nase, liest in einem Briefe. Seine Tochter neben ihm in schwarzem Kleide, roten Unterkleidern und rotem Obi blickt hinter ihm weg nach einem Jüngling in schwarzem und violettem Gewand, der ihr hinter dem Rücken des Vaters mit den Händen lebhafte Gesten macht. Der Kopf des Alten ist ein ganz köstlicher Typ, der den besten Volkstypen Hokusais nicht nachsteht. (Sammlung Jaekel.)

Aus der Geschichte von Sankatsu und Hanshichi. Eine Dame mit violetten und roten Gewändern — auf einem violetten Unterkleid das Seeigelmuster — wendet sich von einem Manne in Schwarz und Violett ab, der ihr mit seltsamer Handgeste einen Antrag zu machen scheint. Er hat eine widerwärtige Miene, seine knochige Profilierung erinnert an Sharakus Art. Hinter einem Wandschirm erscheint ein Jüngling in blauem, weißgestreiftem Kleide, dessen ausdrucksloses Gesicht nach der entgegengesetzten Seite gewendet ist. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.)

Aus der Geschichte von Oshichi und Kichisabro. Ein Mädchen in Violett und Rot steckt einem Jüngling in Schwarz und Violett ein Schreiben zu. Hinter einem Wandschirm taucht ein älterer Mann mit derangierter Frisur auf. Sein karikiertes Gesicht erinnert stark an Sharaku-Typen. Er trägt ein weißes Kleid mit blauen Blumen und schwarzem Kragen. (Sammlung Wagner.)

Aus der Geschichte von Onoye und Itahachi. Ein Mädchen in grünen und roten, weißgemusterten Kleidern und rotem, vorn geschürztem Gürtel (Kurtisane) drückt einen Knaben in schwarzem, gelbkariertem Gewand an sich. Hinter diesem erscheint eine Matrone in Violett, Schwarz, Gelb und Dunkelgrün und hebt mit listig lächelndem Gesichtsausdruck den perlhuhngepunkteten Ärmel zum Munde. (Sammlung Rex.)

Aus der Geschichte von Koito und Seshichi. Vor einem Wandschirm erscheint eine Schöne in Violett, Rot und Weiß, die in der übertrieben kleinen linken Hand den langen Griff eines rostroten Shamisen hält. An sie schmiegt sich ein Jüngling in Grau und Schwarz, der aus seiner Tabakopfeife eine Dampfwolke bläst. Der Stellung beider Figuren nach könnte die Dame dem Jüngling auf dem Schoße sitzen. Hinter dem Wandschirm steht eine Dame in Violett und Gelb, die sich mit einem rötlichen Tuche in der zierlichen Linken die weinenden Augen trocknet. (Sammlung Rex.)

246. Au-mi hak-kei = «Begegnungen, acht Ansichten berühmter Orte» (?).[1] Verleger: Yamamoto Omiya. 8 Blätter. Lilienschlanke Gestalten von höchster Grazie. Hinter dem Titel kleines Rund mit einer Landschaft.

Regenszene. Hellgrauer Grund. Eine Kurtisane, die mit weißem Tuche das Regenwasser vom Gesicht trocknet. Ihr Obi ist tiefschwarz, ihr sattblaues, oben schwarzgerandetes Kleid hellgestreift, ihre Unterkleider orangefarben und lederbraun. Ein Herr mit weißem Kopftuch und saftgrünem Kleide ist in Begriff, den Schirm aufzuspannen. Er leuchtet seiner Dame mit einer weißen Laterne, auf der die roten Schriftzeichen für «800» erkennbar sind. Im Medaillon ein Dorf und eine Pinie am Meeresufer bei Platzregen. Die Beischrift gibt die Namen der Liebenden und fügt dazu: «In einer Regennacht». (Sammlung Jaekel.)

Blütenlandschaft am Wasser bei Mondschein im Rund. Vor einem herabgefallenen grünen Mückenschleier steht ein Jüngling (Shirai Gompachi) in langem schwarzen, mit weißen Gitterchen gemustertem Kreppkleid und streckt die rechte Hand nach einer hockenden Kurtisane (Komurasaki), die mit dem Zeigefinger der Rechten auf ihr rechtes Auge zeigt. Sie trägt ein violettes Kleid mit rotem, weißgeringeltem breiten Halsrand, einen bronzegrünen Gürtel und rosa, weiße und rote Untergewänder. (Sammlung Stadler.) Zur Geschichte des Liebespaars cf. pag. 22.

Vielleicht gehören zu dieser Serie die beiden, Katalog Hayashi unter dem Titel «Série des huit vues de Yedo» angeführten Blätter Nr. 841 f.: «Quer durch einen Wasserstrudel schreiten unter einem einzigen Regen-

---

[1] Das ist die eigentliche Bedeutung von hatsu kei, aber das On-Zeichen von kei entspricht der Bedeutung nicht. Neben den chinesischen Zeichen steht die Kana-Lesart, was bei Titeln nicht häufig ist. Katalog 322 (Asiatische Kunst) Karl W. Hiersemann-Leipzig übersetzt sub Nr. 787: «acht Verbindlichkeiten des Zusammentreffens». Goncourts «Huit circonstances de la vie comparées à huit endroits de Japon» oder «Huit vues de rendez-vous»?

schirm zwei Personen, denen eine Laternenträgerin vorangeht, während die Träger einer Sänfte fern durch die Felder laufen», und: «Auf einem Teiche, der in tiefer Schneewehe verschüttet ist, schickt sich eine junge Dame an, ein Boot zu besteigen, während ihr Begleiter hinter ihr ihren Regenschirm hält».

247. Ryū-kō moyō Utamaro kata = «Utamaros hochmoderne Modelle».[1] Verleger: Isumisa. Unbestimmte Zahl. Brustbilder. Hellgrauer Grund. Neben dem Titel die Namen der Liebenden.

Eine Dame mit weißem Kopftuch, hellblauem Kleide mit violetten Bananenblättern und fleischrotem Obi mit stilisiertem roten Blumenmuster stößt eine gelbe Keule in einen Mörser. Ein Jüngling in hellblauem, weißkariertem Kleide schält eine schwarzschalige, innen weiße Frucht, die das Messer stark färbt. (Sammlung Jaekel.)

Eine Dame in weißem Kopftuch, einen Zipfel desselben in den Zähnen, neben ihr ein Herr mit ähnlichem Kopftuch. Beide in fast derselben Höhe blicken nach links. (Früher Sammlung Wagner.)

Goncourt bringt noch:

248. «Die fünf Feste der Verliebten.» 5 Blätter.

249. «Sechs Liebesgedichte.» 6 Blätter. (Das mit dem eifersüchtigen Säugling ist bei G. beschrieben.)

250. «Liebesstreitigkeiten», Untertitel: «Wolken vor dem Monde». Unbestimmte Zahl.

Ein «Ideal von Schwiegermutter» reißt wütend ihre Schwiegertochter vom Halse ihres Sohnes.

251. «L'orage des amoureux.» Mehrere Figuren en buste. Unbestimmte Zahl.

251a. Katalog Gillot bucht:

Nr. 776. «Versuch der Versöhnung. Eine alte Frau zwischen einem schmollenden Liebespaar versucht eins dem andern zu nähern.»

Nr. 778. «Junge Frau drückt den Liebhaber an ihr Herz, den eine andere Frau von ihr wegbringen will.»

f) Schauspieler und Ringer.

Diese sonst auf Holzschnitten tausendfach vorkommenden Typen können auf Utamaros Werken aus besprochenen Gründen (pag. 83 f. 100 ff.) nur höchst selten sein. Die drei folgenden Nummern sind aber überhaupt sehr unsicher!

251b. «Ein ungeheuer fettleibiger Ringer läßt sich von zwei jungen Mädchen Tee und Kuchen servieren.» (Katalog Hayashi Nr. 857.) Gehört sicher zu Nr. 530.

251c. Hosoye-(kleineres Hoch-)Format: Schauspieler in Frauenrolle in rosenfarbenem Kostüm. (Ibid. Nr. 870.)

---

[1] So etwa wird es heißen. Ryū-kō = «Mode», moyō = «Modell, Muster», kata = «Modell, Form».

251d. Desgleichen. Schauspieler in der Rolle einer rauhhaarigen Person, in eine Strohmatte gekleidet. (Ibid. Nr. 871.)

Beide Blätter sind, wie es scheint, unsigniert und lassen daher keine Schlüsse zu.

252. Ohne Titel. Gelber Boden. Sieben Zeilen Text. Einblattdruck. Verleger oder Drucker signiert Fuji. Bald nach 1790. [Abb. Tafel 22.]

Die schöne Ohan wird von dem Diener ihres Vaters, Chōyemon, zum (bei Kyōto vorbeifließenden) Katsura-Fluß getragen, in den sich die Liebenden stürzen (cf. Nr. 239) wollen. Das Mädchen trägt ein violettes Kleid, mit bunten Blüten und Fächern gemustert, und einen orangefarbenen, blaßgelb dekorierten Gürtel, ihr Liebhaber ein rotes Oberkleid, einen schwarzen, gelbkarierten, schärpenartig umgenommenen Mantel, ein weißes Backentuch und ein Schwert. Nur durch die Beischriften erfahren wir, daß wir es mit Schauspielern zu tun haben, die aber nicht nach gewohnter Manier, sondern in der Art der bi-jin-gwa («Bilder schöner Frauen») des Utamaro dargestellt sind: Chōyemon war nämlich die Glanzrolle des Ichikawa Yaozō (späterer Name: Takasuke), des dritten seines Namens, wie der Text sagt; aber nur das Dekor seines roten Kleides, die drei weißen ineinandergefügten Quadrate, deuten auf die berühmte Mimensippe hin. cf. pag. 100 ff.

g) Frauenbeschäftigungen.

253. Ohne Titel, Verleger- und Druckername. Unbestimmte Zahl. Ganzfiguren, dabei Gedichte von verschiedenen Dichtern. Sorgfältige Signatur. Kiyonaga-Stil, vor 1780. Kleines Format.

Eine Landschaft mit einer Pinie und einem Bächlein. Eine Dame in hellem Kleide, das sie über dem Schoße zusammennimmt, großgemustertem Gürtel, über dem linken Arme das zusammengelegte tiefschwarze Oberkleid haltend, will die Tabakopfeife zum Munde führen. Sie steht vor einer Bank, auf der in graziöser Stellung ihre Gefährtin sitzt, so schöngesichtig und so lebendig, wie sie Kiyonaga nicht besser hätte schaffen können. Sie trägt ein schwarzes, mit weißen Gitterchen gemustertes Gewand und einen Fächer mit Nelken. Ein Diener der beiden Damen in gestreiftem Kleide beugt sich über das Wasser und spült eine Schale aus. Auch seine Gestalt und Haltung sind vortrefflich. Brillant wirken die feinen grünen und die transparenten schwarzen Töne. (Sammlung Barboutau Nr. 700, Abb. Sammlung Jaekel.)

254. «La toilette des femmes.» «Anfänge Utamaros, an Kiyonaga erinnernd.» Unbestimmte Zahl. (Goncourt.)

255. Ohne Titel. Ganzfiguren in Landschaften. Unbestimmte Zahl. Verleger: Tsutaya Jūzabrō. Vor 1780.

Der Hintergrund stellt ein großes Teehaus (?) am Wasser dar. Vorn am Ufer wachsen Pinien. Eine vornehme Chinesin liest in einer Schriftrolle, ihre beiden Zofen, gleichfalls chinesisch gekleidet, halten Laterne und Fächer. Ich bedaure lebhaft, dies merkwürdige Bild nur in kleiner, ungenügender Photographie gesehen zu haben. (Zu Nr. 101?)

256. Hierher gehört wohl auch das nach Goncourt vor 1775 entstandene Blatt mit der Dame in Rot, cf. pag. 39.

257. Ohne Titel. Verleger oder Drucker signiert Ue oder Jō. Signatur viereckig. Ganzfiguren auf opakem gelben Grunde. Um 1790.

Eine Dame in helmartiger Frisur, graubraunem, mattgegittertem Kleide mit oberm schwarzen Saume und bronzegrünem, rot und olivfarben gemustertem Gürtel kniet so, daß ihr roter Lendenrock, linke Wade und Schenkel sichtbar werden. Sie hält einen schwarzen Handspiegel und ist dabei, sich mit einem Pinsel die Zähne zu schwärzen. Vor ihr steht Malgerät. (Sammlung Jaekel.)

258. Kyōkun oya no megane[1] = «Die Erziehung durch die Brille der Eltern». (Goncourt: «Éducation conseillée par les lunettes des parents».) Verleger: Tsuruya. Unbestimmte Zahl. Der Titel ist in eine große rote Brille hineingeschrieben. Mehrere Textzeilen. Brustbilder schöner Mädchen mit großen Augen. Ansatz von «Federhaaren». Mattgelber Grund. Ist auf 1790 gesetzt worden, aber sicher später.

Ein Mädchen setzt ein Kelchglas mit gelbem Sake an die Lippen.[2] In der Linken hält sie einen orangeroten gekochten Taschenkrebs. Ihre Frisur ist helmartig, ihre Schläfen und der obere Teil der Ohrmuschel sind vom Genuß des Getränks fein gerötet. Sie trägt nur einen Mantel von hellkobaltblauer Farbe mit mannigfachen mattblauen Wappenmustern (darunter Chrysanthemum-, Siebenstern-, Balkenwappen) und einer Kartusche mit dem Namen Otokoyama, den wir als den des Besitzers eines berühmten Sake-Hauses in Yedo auf der Sake-Schilderserie (Nr. 359) kennen. Das Gewand ist rot gefüttert und läßt die schöne Brust frei, die aber durch den rechten Arm dezent gedeckt wird. Eigenartig wirkt die Transparenz des Kelchglases (cf. Nr. 352) und der zusammengekniffene, saugende Mund. Die Trias Blau, Orangerot und Gelb ist prachtvoll gestimmt. (Sammlung Jaekel.)

Titel: Rikōmono = «Eine gescheite Person». Brustbild eines jungen Mädchens, das auf einer Makura liegt und in dem Roman «Yehon Taikō-ki», Bd. III, Heft 7, Taten des berühmten Toyotomi Hideyoshi[3], liest. Ihr Kimono ist graugrün, mit Dunkelgrün und Rotbraun kariert und oben schwarz gerandet, ein Untergewand violett mit weißem Seeigelmuster. Das Buch ist orangegelb, mit grünen Kürbisranken verziert. Äußerst glücklich wirkt die kühne Schneidung der Arme und des Buches durch den Rand. (Sammlung Succo.) [Abb. Tafel 19.]

259. Go seku ukiyo megane = «Die fünf Volksfeste, durch die Brille gesehen».[4] Druckerzeichen: Waka. 5 Blätter. Anfang der neunziger Jahre.

---

[1] megane ist höchst ungewöhnlich geschrieben.

[2] Dasselbe Motiv mit ähnlicher Färbung des Ganzen hat Kunisada auf einer Dreiblattserie mit Sake-Trinkerinnen benutzt.

[3] Illustriert von Gyokuzan. Es ist von diesem Werke bereits bei Gelegenheit des Triptychons Nr. 106 die Rede gewesen, wegen dessen Utamaro mit Gefängnis bestraft wurde (cf. auch Quelle C, D und H im Anhang).

[4] Wird Goncourts «Fünf Feste des Familienlebens» entsprechen. Es sind: Jahresfest: erster Monat, erster Tag; Mädchenfest: dritter Monat, dritter Tag; Knabenfest: fünfter Monat, fünfter Tag; Ehefest: siebenter Monat, siebenter Tag; Chrysanthemenfest: neunter Monat, neunter Tag.

Eine anmutige junge Mutter in matterrakottafarbigem Kleide, rotbraunem Gürtel und ockergelbem Untergewand kniet und zeigt ihrem Knaben zwei gelbe Chrysanthemen. Das Kind, dessen Kleid ockergelb und rotbraun gefärbt ist, sitzt vor einem Korbe, in dem ein Kasten steht. In beiden liegen rote Früchte. Das Blatt geht auf das Fest der Chrysanthemenausstellung im neunten Monat. (Sammlung Wagner.)

260. «Die Blumen der fünf Feste.» 5 Blätter. (Goncourt.)

261. «Frauenbelustigungen an den fünf Jahresfesten.» 5 Blätter. (Desgl.)

262. «Carton fleuri des poésies des cinq fêtes.» Unbekannte Zahl. (Desgl.)

263. Ohne Titel und Verlegerangabe. «Zwei junge Damen in Bademänteln. Die eine sitzt und reinigt ihr Ohr, während ihre Freundin, hinter ihr stehend, sich mit einem Kätzchen amüsiert, das den Rand ihres Gewands anknabbert und auf diese Weise ihre Beine enthüllt.» (Katalog Hayashi Nr. 862.)

Abbildung ibid. Die sitzende Dame hat einen Mantel mit reichem Chrysanthemendekor. Die stehende ist eine ganz reizende Figur, und die zarten und glatten Linien ihrer schönen Beine machen das Attentat des weißen, an Kopf und Schwanz schwarz gefleckten Kätzchens zu keiner Indezenz. Im Hintergrund ein Wandschirm mit hübschen Enten.

264. Jo-shoku kaiko[1] tewaza kusa[2] = «Blätter mit Frauen, die bei Seidenverarbeitung beschäftigt sind». (Goncourt: «Les ouvrières du travail des vers à soie».) Verleger: Tsuruya. Angeblich gegen 1790, aber sicher später. Nach Goncourt «zwei verschiedene Farbenausgaben, die ältere (?) gelb, grün, violett». Ich stimme ihm in der Vermutung, daß die Ausgabe mit den genannten Farben die ältere sei, völlig bei. 12 Blätter. «Schlichte Farben» (v. Seidlitz).

Sammlung Rex-Berlin besitzt die ganze ältere Serie. Oben ist stets gelbes Gewölk mit Texten, die sich auf den Seidenbau beziehen. Die Ganzfiguren sind meist schlank, bisweilen übertrieben, mit dürren Hälsen. Neben den genannten Farben sind als Haupttöne noch ein starkes Violettblau und ein tiefes Grau zu nennen. Von der zweiten Ausgabe hat Sammlung Jaekel Blatt 10. Hier ist der Grund mattrosa, es prävalieren die Töne Rot, Blau, Dunkelviolett, Grün. Auf Details der schönen Serie einzugehen, würde eine genauere Bekanntschaft mit dem Seidenbau voraussetzen, als sie der Autor besitzt. Einige Notizen mögen genügen. Blatt 1: Die Eier des Seidenwurms werden von einem Papierblatt in einen Kasten gefegt. Blatt 2: Das Pflücken von Maulbeerblättern zum Raupenfutter. Hübsch die straffe Stellung der Frauen. Blatt 3: Das Zerkleinern der Maulbeerblätter zu weicher Streu, auf die die Raupen in Kästen gelegt werden. Blatt 4: Sortieren (?) der Raupen in Kästen. Bündel und Korb voll Maulbeerblätter. Schön das Muster der weißen Iris auf einem violetten Kleide. Blatt 5: Die Raupen liegen auf einer

[1] In starker Abkürzung geschrieben.

[2] kusa = Gras, Kraut, hat in ältern Texten auch die Bedeutung «Papier», unserm «Blatt» entsprechend.







Aus Nr. 72. Sammlung Succo. Aus Nr. 72. Sammlung Kurth.

Die Marionettenszenen aus dem Michi-yuki: Koi no futosao, Bd. II.
Beispiel der Gruppe mit den warmen Tönen.



Matte, es werden Maulbeerblätter darauf gestreut. Blatt 6: Die Raupen haben in die Blätter ihre Kokons gesponnen. Sie werden in Kästen gelegt. Blatt 7: Auf einem Papierblatt zwei sich paarende Seidenspinner, deren einen eine Frau am Fädchen hält. Zwei andere Frauen sehen zu. Blatt 8: Mutter und Kinder sehen fliegenden Seidenschmetterlingen nach. In seinen grünen und violetten Mustern auf weißen Stoffen und seiner schönen Blindpressung wohl das farbenprächtigste Blatt. Blatt 9: Die Kokons liegen im Kessel über einem kleinen geheizten Ofen, ihre Fäden werden auf Weifen gesponnen. Blatt 10: Das Spannen von Stoffen über jungen abgehauenen Baumstämmen. Sie werden zum Trocknen zusammengeschlungen und auf eine Stange gehängt. Blatt 11: Die Fäden der Weifen sind auf kleine Spulen gerollt, aus denen nun große Bahnen gesponnen werden. Schön die Blindpressung der Fäden.[1] Blatt 12: Das Weben der Bahnen zu Stoffen. Die anmutige Serie reiht sich würdig an Shunshōs und Shigemasas Seidenbuch an. [Abb. von Blatt 2. 3. 8. 10 Tafel 25.]

265. «Modèles de l'éducation des femmes.» Unbestimmte Zahl. Grüner Fächer als Vignette. (Goncourt.)

Ein Blatt: Frau beim Seidenspinnen.

266. Ohne Titel. Ganzfiguren. Drucker oder Verleger: Yamada. Das Kolorit und die Ornamentik erinnert an Harunobu-Motive. Wohl Anfang der neunziger Jahre.

Interieur, Boden gelb, ins Oliv spielend. Wandschirm mit großen Schriftzeichen. Zwei Damen mit Shamisen knieen vor einem schwarzen Kasten, auf dem ein aufgeschlagenes Liederbuch mit Noten steht, spielen und singen. Ihre Gewänder sind bunt, aber harmonisch getönt. Die eine hat auf dem roten Gürtel große weiße Fächer, ihr Mon ist ein gelbes Efeublatt. Eine Dienerin in Rotbraun mit gelben Streifen und violettem Gürtel bringt ein rotes Gefäß auf rotem Untersatz herbei. Die Noten des Liedes sind durch wagerechte Strichelchen gegeben. Das Poem ist ein Dodoitsu, ein Volksliedchen, und lautet etwa:

«Ich ahnte, daß es eine List,
Und daß er ein Betörer[2] ist!
Betrogen, bin ich früh erblüht
Wie Pflaumen, die das Warmhaus zieht».[3]

(Sammlung Wagner.)

267. Ohne Titel. Brustbilder. Etwa 1795. Warme Töne: Saftgrün, Rot, Braun, Schwarz, Orange. Unbestimmte Zahl.

Eine Dame in braunviolettem Kleide und schwarzem Gürtel leistet sich das Kunststück, mit dem Pinsel, den sie zwischen den Zähnen hält, ein Blatt zu beschreiben. Ein Mädchen in grünem Kleide, terrakottarotem und gelbem Gürtel und roter Unterkleidung sieht zu. (Sammlung Rex.)

268. Mei-fu eika (klein, ohne Umrahmung) = «Gedichte berühmter Frauen». Verleger: Isumiya Ichibei. Unbestimmte Zahl.

---

[1] In ähnlicher Technik ein Blatt des Harunobu in der Sammlung Succo.

[2] Eigentlich «einer, der mich überrascht hat».

[3] Pflaumenblüten, die sich im Treibhaus, also unzeitig, vorzeitig erschließen. Sie hätte ihre Reize also nicht zu früh ausgeben sollen!

Große sitzende Ganzfiguren. Dabei Gedichte berühmter Dichterinnen. Etwa Mitte der neunziger Jahre.

Eine Schöne in durchsichtigem violetten Kleide mit großen gelben Blüten, bronzegrünem Gürtel mit rotem Orangenmuster und roten und weißen Unterkleidern kniet vor einem Tablett, auf dem ein sechseckiger, blaugeblümter Porzellannapf steht. Sie ist offenbar mit dem Spülen von Sake-Schalen beschäftigt, denn eine dieser roten Schalen schwimmt in dem Napfe, eine andere hält sie in der Linken, und zwar so, daß sie wie eine rote Scheibe erscheint. Irgend etwas muß ihre Aufmerksamkeit erregen, denn sie wendet sich nach rechts und hebt den Zeigefinger der rechten Hand. Das Wappen der Dame ist ein weißes Efeublatt. Bei der Stellung der Beine wird ihr linkes Knie und ihr rotes Lendenröckchen sichtbar. Das Gedicht ist von Hatchi-yo-in Takakurao verfaßt und lautet unter dem Titel: «Blumen, Vögel, Wind und Mond»:

Kumore kashi
nagamuru karani
tobishikiru

tsuki-ni oboyuru
hito no omokage.

Das Poem ist nach einem japanischen Gewährsmann sehr schwer zu übersetzen. Es wird etwa lauten:

«Wie Wolke sich nach Wolke schiebt
Und oft des Mondes Scheibe trübt,
Erblick' ich droben klar enthüllt
Des Menschenschicksals Ebenbild.» [1]

(Sammlung Rex.)

269. Sakiwake kotoba no hana = «Wortblüten in verschiedenen Farben». Brustbilder. Unbestimmte Zahl. Titel auf einer Kartusche mit verschiedenen Blüten. Texte, Gespräche der Dargestellten. Verleger: Murataya Jihe. Ende der neunziger Jahre.

Disteln. Junge Mutter in Lederbraun mit schönem Weintraubendekor, ein Kind säugend, blickt sich nach links um. (Sammlung Wagner.)

Iris. Schöne Kurtisane in einer Robe, die mit Blüten und Bambus geziert ist, macht sich in höchst anmutiger Haltung an ihrer Frisur zu schaffen. Überschrift: Tetori = «Die Erfahrene». (Publiziert in «Das Leben» [1906], Nr. 35, pag. 749.) Katalog Nr. 322 (Asiatische Kunst) von Karl W. Hiersemann-Leipzig beschreibt das Blatt sub Nr. 781 und gibt den Titel: «Sakinwake (sic!) kotoba no Hana, d. h. panaschierte Blume der Sprache».

270. Statt des Titels findet sich in einer Ecke je ein Papierblatt dargestellt, das immer sechs schwarze Scheiben mit je einem Zeichen des Alphabets und in den dazugehörigen Kolumnen Verschen enthält. Das ergäbe eine Serie von sieben Blättern. Verleger? Mitte der neunziger Jahre. Brustbilder.

---

[1] Die Überschrift stellt flatterhafte, wechselnde, vergängliche Dinge zusammen. Man denke an Goethes: «Schicksal des Menschen, wie gleichst du dem Wind».

Mir ist das Titelfragment des zweiten Blattes und das vierte Blatt bekannt, das zwei Frauen zeigt. Die stehende in blaßblauem Kleide mit rotem Saume und violettem Unterkleid mit weißem Seeigelmuster hält mit beiden Händen eine geschlossene weiße Porzellanbüchse mit blauer Landschaft. Die sitzend gedachte in violettem, schwarz gesäumtem Oberkleid und rotem und blaßblauem Unterkleid — ihr Haar ist völlig schmucklos — trinkt aus einer ähnlichen Porzellantasse. (Sammlung Kurth.) Die Verschen scheinen immer je 7 + 5 Silben zu enthalten. Das zum Zeichen Wa lautet z. B.:

Warai kuruu-ga
yemono nite.

Etwa:

Wer bis zur Wahnsinnstollheit lacht,
Hat sicher guten Fang gemacht.

Doch steckt gewiß noch ein anderer lustiger Sinn dahinter; warai heißt «lachen», yemono «Jagdbeute», aber waraikemono würde «Orang-Utan» heißen.

271. Onna fūzoku shina sadame = «Bestimmte Arten von Frauenbeschäftigungen». 19,5 × 13 cm. Unbestimmte Zahl, Verleger, Drucker. Mir nur in Schwarzdrucken bekannt. Ganzfiguren von Frauen bei allerhand Beschäftigungen. Längere Begleittexte.

Eine Näherin kniet vor ihren Utensilien — Schere, Zwirnwickel, Nadelkissen — und mißt mit der Elle ein langes Zeugstück. Der Begleittext erzählt: «Die berühmte Nähnadel. Die Nähnadel ist schon in den Zeiten der Götter entstanden.[1] Sogenannte Nadelweiber waren zur Instandhaltung der Göttergarderobe angestellt. Und noch jetzt bedienen Nadelweiber bei den Opferfesten des Shintō-Tempels in der Stadt Goshō.»[2] (Sammlung Succo.)

Eine Frau mit aufgelösten Haaren legt ein Stück Baumwolle auf einen schwarzlackierten Wata-kuri, d. h einen Apparat zur Reinigung der Baumwolle von Samenkörnern. «Obgleich die Frauen schon sehr viele Handarbeiten verrichten müssen, machen sie auch noch diese Arbeit zur Unterstützung im Haushalt. Es ist Sitte junger Frauen, die Baumwolle oben auf dem Apparat zu befestigen und so lange zu schaffen, bis sie glänzend wieder herauskommt», so ungefähr sagt der Text. (Sammlung Succo.)

Ein hübsches Mädchen legt einen Pfeil auf die Sehne eines Bogens; neben ihr steht ein Köcher. Der Text erzählt von der Herkunft des Bogens überhaupt, und daß in den Folgezeiten Palastdienerinnen Bogen von 2 Fuß 8 Zoll Länge als Spielzeug benutzt hätten. Dann werden Maße, Farben und Materialien gebucht und schließlich berichtet, daß sich Müßiggänger in den Teehäusern mit dem Spiele des Bogenschießens die Zeit vertreiben. Shunshō und Shigemasa haben auf einem schönen Blatte ihres «Spiegels der Schönheiten der ‚Grünen Häuser'» die Kurtisanen eines Hauses bei diesem Spiele abgebildet. (Farbige Abbildung in Bings Formenschatz.) (Sammlung Kurth.)

271a. Katalog Gillot gibt sub Nr. 801 f. sechs Bilder in kleinem Format mit Frauenbüsten. Statt des Titels Beischriften, die auf die

[1] Kami-yo, die Epoche, in der die Götter allein die Welt bevölkerten.
[2] Auch buddhistisch: «Das zukünftige Leben».

Physiognomien der Dargestellten (?) gehen. Verleger und Drucker nicht genannt. Die Typen erinnern etwas an die Gesichter von 1790.

Junge Frau hält ein Kopfkissen.

Junge Frau in weißem Kopftuch nimmt den Deckel von einem Kochtopf ab, in dem Hülsenfrüchte kochen. (Abb.)

Junges Mädchen mit großer Helmfrisur und spitzen Haarflügeln steckt mit der Rechten eine Kerze in einen über ihr hangenden großen Papierlampion, in der Linken hält sie zwei andere Kerzen. Zwei starke Lichtstrahlen strömen aus dem offenen Deckel der Laterne, einer beleuchtet voll ihr Antlitz. (Abb.)

Junge Frau schmückt sich.

Junge Frau schwärzt ihre Zähne.

Junge Frau gähnt.

272. Bi-jin ichi-dai go-jū-san tsugi = «Folge: Schöne Frauen, jede mit einer (der) 53 Station(en des Tōkaidō[1] verglichen)». Verleger nicht genannt. Es sollten nach Goncourt 55 Blätter sein. Oben rechts ist immer, vom Titel rechts gedeckt, ein Rundbildchen mit einer kleinen Landschaft. Reife Zeit, Mitte der neunziger Jahre. Die Serie enthält immer die Halbfiguren zweier ehrenwerter Frauen (nur einmal Frau mit Jüngling?) bei allen möglichen Beschäftigungen. Sie zeichnet sich durch hohe Farbenschönheit aus. Besonders prachtvoll wirkt das tiefe Schwarz und die sammetartige Weichheit der großen Frisuren, die an unser Empire erinnern.

Zwei Damen, die eine en face, die andere von hinten gesehen. Die erste stopft ihre Tabakopfeife. Sie trägt ein violettes Kleid mit weißen Kirschblüten und dem gelben Mon: tsuta (Efeublatt), einen schwarzen Gürtel, dessen rotgelbes Muster an Renaissanceformen erinnert, und ein rot und weiß geschachtes Unterkleid. Die andere hat ein olivgrünes Gewand, einen schwarzen Gürtel und ein violettes Unterkleid mit dem Seeigelmuster. Sie legt die Rechte auf den linken Arm der Gefährtin. (Sammlung Succo.) [Abb. Tafel 29 a.]

Eine Dame in pompejanisch-rotem, gelb gestreiftem Kleide, saftgrünem Gürtel mit großen weißen Blüten und zwei rosenfarbenen Unterkleidern, deren eins ein weißes Fächermuster trägt, hat einen gelben Mäusekäfig mit sechseckigen Gittermaschen geöffnet. Ihre Gefährtin in violettem, mit Früchten gemustertem Kleide, auf dem als Mon zwei gelbe Pinien (matsu) erscheinen, und rotem und weißem Unterkleid läßt die weiße Bewohnerin des Käfigs in ihren linken Ärmel laufen (cf. Nr. 332 a). Reich ist der Metallschmuck der Haarnadeln beider Damen. Ihre graziösen, beweglichen Gestalten, die prachtvollen heitern Farben und die feinste Blindpressung machen das Blatt zu einem der schönsten der ganzen Serie. (Sammlung Kurth.)

Eine Dame in terrakottarotem Kleide mit gelbem Chrysanthemenmuster, schwarzem Gürtel, den große graue Malvenblätter in Umrißzeichnung schmücken, und dunkelgrünen und weißen Unterkleidern hält in der Rechten ein Kästchen mit Metallschmuck. Sie blickt ihrer sitzenden Gefährtin über die Schulter,

[1] Der Tōkaidō ist die alte, an malerischen Ansichten reiche und daher oft von den Künstlern in 53 Landschaften dargestellte Heerstraße, die an der Südostküste Japans entlang führt und Yedo mit Kyōtō verbindet.

die einen Brief liest. Diese trägt ein violettes Kleid mit weißen Kirschblüten und rote und weiße Untergewänder. (Sammlung Kurth.)

Eine Dame in dem bei Utamaro so beliebten schwarzgrauen, durchsichtigen Kleide mit weißen Gitterchen und rotgelbem Gürtel hält einen Blattfächer mit zartgefärbtem Nelkendekor. Neben ihr sitzt eine Dame, nur in das zarteste Blaßblau mit weißem Schilf- und Wellenmuster gekleidet, die in der Rechten die Tabakopfeife hält. Beide blicken gespannt nach links. Der Linienfluß der Stehenden wetteifert mit den feinen Farbentönen. (Sammlung Kurth.)

Eine Dame in blauviolettem, mit Pflaumenblüten und grünen Blättern gesticktem Gewand, auf dem das Mon: mitsu-tsuru-kashiwa (drei Eichenblätter mit Ranken), rotem und grünem Gürtel, orangeroten und mattrosa Unterkleidern greift in ein geöffnetes Drahtbauer. Der kleine weiße Vogel darin flattert ängstlich in die entgegengesetzte Ecke. Von einer andern Dame, die hinter der ersten knieend gedacht ist, erscheint nur der obere Teil des Kopfes und des violetten Kleides. (Sammlung Kurth.)

Eine Dame in safranfarbigem Kleide, in das große violette Blüten und grüne Blätter sowie das Mon: ya-e kikyō (doppeltes Platycodon grandiflorum) eingestickt sind, violettem und weißem Unterkleid und rotem Gürtel ohne Muster hebt die verhüllte Linke. Eine andere beschäftigt sich mit der Tabakopfeife. Ihr Gewand ist weiß mit violetten Streifen, ihre Untergewänder sind rot und violett. (Sammlung Kurth.)

Eine Dame in violettbraunem Kleide mit blaßblauem Windenmuster, rotem und weißem Unterkleid macht sich mit ihrem Haarschmuck zu tun. Ihr rotbrauner Gürtel ist mit einem großen gelben Päonienmuster geziert, das lebhaft an Renaissancemotive erinnert. Vor ihr eine Dame mit rasierten Brauen in rotbraunem Kimono — das Mon zeigt ein gezacktes Efeublatt (oni tsuta) — und grünem und blaßblauem, weißgeringeltem Unterkleid. (Sammlung Kurth.)

Eine Dame, die um ihr blaßrotes, mit Seetieren geschmücktes Kleid eine violette, weißgestreifte Schärpe drapiert hat, unterhält sich mit einem jungen Burschen in blaßblauem, geometrisch gemustertem Gewand, der ein großes Paket und seinen Reisehut auf der linken Schulter trägt. (Sammlung Kurth.)

273. Fūzoku san jin yoi = «Drei Zustände der Bezechtheit». Einblattdruck mit Signatur, die das Uta ungekürzt geschrieben zeigt. Drucker signiert mit drei schwarzen runden Flecken in einem Kreise. (cf. Nr. 142.)

Die Ganzfiguren dreier Frauen, die sich am Reiswein berauscht haben. Eine steht, die andern beiden knieen. Die Stehende, eine elegante Erscheinung, deren Efeublätterwappen auch als Gewandmuster erscheint, lacht mit trunkselig verzogenen Augenbrauen und will in die Hände klatschen, die eine Knieende in dunklem, hellgeblümtem Gewand weint bitterlich und faßt den Arm der dritten Frau. Diese ist eine korpulente Alte mit rasierten Brauen, bloßen Brüsten, die die Sake-Kanne in der Hand hält und in einen seeigelgemusterten Mantel gekleidet ist. Ihr Gesicht zeigt, daß sie in übellauniger Raufstimmung ist. Eine feine, humorvolle Komposition. (Katalog Barboutau Nr. 702. Abb.)

274. Fūjin tomari-kyaku no zu = «Bilder von Frauen im Nachtlogis».[1] Verleger: Tsuruya. Ganzfiguren. 3 Blätter. Gelber Grund. Etwa 1800.

[1] tomari heißt «übernachten», kyaku «Gast», also beides zusammen etwa «Logisgast».

Eine Dame von großer Länge in blauem Unterkleid mit weißem Seeigelmuster und violettem Obi, auf dem große mattkarminfarbene Blätterranken, knüpft einen großen grünen Mückenschleier fest, hinter dem eine Dame sitzt, die Linke auf den Boden gestützt. Sie schimmert in feinen Farben durch den Schleier hindurch. Ihre Brauen sind rasiert, sie trägt nur ein weißes, violett gestreiftes Gewand, das die Brüste bloß läßt und mit roter Schnur zusammengehalten wird, und einen Fächer mit Windenblumen. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.)

275. Kon-rei iro naoshi no zu = «Bilder von Farbenkleidern bei Hochzeiten».[1] Verleger nicht genannt. Ganzfiguren. 3 Blätter. Gelber Grund. Der vorigen Serie nahestehend. Triptychon?

Interieur. Drei Damen. Eine ist damit beschäftigt, verschiedenfarbige Kleider über einen schwarzlackierten Rechen zu hängen, die zweite reicht ihr die Gewänder zu, die dritte kniet vor einem großen Spiegel. Das bunte Blatt ist auf Helltabaksbraun, Fleischrot, Saftgrün und Gelb gestimmt, Blau, Violett und Grau fehlen. (Sammlung Jaekel.)

276. Yedo no hana, musume jōruri = «Blumen von Yedo: Eine Mädchenoper?»[2] Hinter dem Titel Blütenzweige. Verleger nicht genannt. Unbestimmte Zahl. ca. 1800.

Gelber Blütenzweig hinter dem Titel. Eine Shamisenspielerin mit offener Brust in hellblauem Kleide, das mit weißen Rechtecken gemustert ist, und bronzegrünem Obi putzt ihr Instrument mit einem Tuche. (Sammlung Wagner.)

277. Tō-sei shussei[3] musume = «Vornehme Mädchen von heutzutage». Untertitel: Sam-buku no uchi = «enthaltend drei Blatt». Das Verlegerzeichen kann ich nicht entziffern. Links oder rechts oben ein Bildfeld. Gelber Grund. Gute Verhältnisse. Ganzfiguren. ca. 1800.

Eine junge Dame in einem Oberkleid von schwarzem, durchsichtigem Krepp mit langen Schlappärmeln, dessen Dekor aus gelben in kleinere Blättchen ausladenden Dreiblättern besteht, mit apfelgrünem, mattrot gemustertem Gürtel, kniet, die rechte Hand auf den Boden gestützt, vor einer roten Sake-Schale. Ihre Attitüde scheint auszudrücken, daß sie des Guten etwas zu viel getan. Das Bildfeld zeigt ein Satteldach mit Blumen und Beischriften.

Derselben Serie (die beiden Anfangszeichen sind zerstört)[4] gehört wohl folgendes Blatt an: Sitzende junge Dame mit schwarzem, durchsichtigem Kreppkleid, darauf das bekannte weiße Strichmuster, bronzegrünem, rotgesticktem Gürtel, von dem wieder ein mit Karminbinde geschürztes blaues Gewand mit weißem und blaßviolettem Dekor herabfällt, und rosenfarbenem Unterkleid. Sie faltet ein leeres weißes Blatt. Vor ihr steht ein weißes

---

[1] Kon-rei = «Hochzeitszeremonien», iro wird hier «Farbe» sein. naoshi sind Gewänder, wie sie in alten Adelskreisen (kuge) getragen werden, dasselbe wie hitatare.

[2] Jōruri ist eine Art von Musikdrama.

[3] bedeutet: «in der Welt, im Range oder im Glück emporsteigend».

[4] Was vom Titel erkennbar ist, der Verlegername, der gelbe Grund, die Ganzfigur stimmen völlig zu dieser Serie.

Tischchen. Oben rechts erscheint ein kreisrundes Bildfeld auf Karmingrund: Große Pinie am Moore, ein Alter mit einer Harke und eine hexenartige Alte mit einem Besen, das Ehepaar von Takasago. Interessant ist, daß das Schriftzeichen, welches neben dem mitsu-kashiwa-(drei Eichenblätter)mon auf dem blauen Gewand erscheint und miya (= Tempel, Palast, Prinz, Prinzeß) zu lesen ist, auch zweimal auf dem roten Stempel des Tischchens sichtbar ist. Ist es der Name des Mädchens? (Sammlung Jaekel.)

278. Tō-sei musume rok-kasen[1] = «Mädchen von heutzutage als sechs berühmte Dichter». Verleger nicht genannt. Ganzfiguren, in einer obern Ecke das Bild eines berühmten Dichters mit Beischrift. 6 Blätter. ca. 1800.

Ein junges Weib in ledergelbem Gewand mit bronzegrünem Gürtel säugt ein Kind. (Sammlung Wagner.)

279. Ohne Titel. Verleger: Tsuruya. Grauer Grund. Figuren in Brustbildern. Unbestimmte Zahl.

Zwei Damen unter einem Schirme; die eine in lichten rosa und ziegelroten, mattbraungestreiften Kleidern und schwarzem Gürtel, auf dem ein Malvenblattmuster sichtbar wird. Sie hält einen weißen Fächer. Die andere in Schwarz mit weißen Gitterchen und mattgrünem Gürtel mit gelblichen Chrysanthemen. (Sammlung Wagner.)

Eine Dame in mattrosa Kleid und ziegelrotem Gürtel, die verhüllte Linke erhoben. Ein Jüngling in Graugrün, der große Kästen auf der Schulter trägt, wendet sich zu ihr. Sie hält einen großen Fächer mit dem Bilde des Daruma, auf welchem Utamaros Signatur steht. (Sammlung Wagner.)

280. Fūjin tewaza kurikagami[2] = «Guckkasten weiblicher Handarbeiten». Druckerzeichen: Kuchi unter Yama. Grauer Grund. Ganzfiguren. Dünnhalsige Typen gegen Mitte der neunziger Jahre. Noch keine Federhaare.

Eine junge Mutter in gestreiftem Blau und Rosaviolett mit dunkelviolettem, durch Ringelsterne gemustertem Obi kniet vor einem gelben Spulrad, das sie dreht. Sie zeigt neckend ihrem kleinen Jungen die Zunge, der mit einem Fächer (?) spielt. (Sammlung Kurth. Figur des Kindes stark zerstört.)

281. Fūjin tewaza jūni kō = «Zwölf Werke weiblicher Handarbeiten». 12 Blätter. Druckerzeichen: Waka. Brustbilder, um 1800. Wohl Goncourts «Douze métiers de femmes».

Zwei Frauen, eine mit weißem Kopftuch, violettem, schwarzgerandetem Kleide und saftgrünem Gürtel, die andere mit aufgelöstem Haare und hellblauem Bademantel mit großen Sternen, sind mit größern Gewebestücken beschäftigt. (Neudruck.)

Dame mit violettem Bademantel, darauf das Seeigelmuster, wird von einer Frau in grauem Kleide mit großen hellen Blättern und rotem Gürtel frisiert. (Neudruck.)

Dame in weißem Kopftuch und nur einem dunkelsilbergrauen, mit weißen Mövchen bestickten Kleide hält einen Zettel, den sie mit roten Zeichen beschrieben, einem Jüngling entgegen. Dieser, ein Samurai mit zwei Schwer-

---

[1] cf. die vorige Serie und die Serie Tō-sei kodomo rok-kasen (Nr. 311).
[2] kurikagami = karakuri, unserm Guckkasten fast genau entsprechend.

tern, steht vor der Sitzenden und weist mit dem Stiele des geschlossenen Fächers auf das Blatt der Schreiberin. Sein Kleid ist grau, schwarz und olivgrün gefärbt. Hinter der Schreiberin ein großer Pinselständer und ein gelbes Firmenschild. (Sammlung Kurth.)

282. Fūzoku san-dan musume = «Drei Arten von Mädchenbeschäftigungen». Druckerzeichen: Waka. 3 Blätter. Ganzfiguren. Schwefelgelber Grund. ca 1800.

Eine stehende Dame, den Ärmel vor dem Munde, blickt auf eine knieende, die die Hände in unserer Art des «Rübchenschabens» zusammensetzt, zwischen beiden steht ein großer Instrumentenkasten für eine Gitarre o. ä. Die Stehende trägt ein schwarzes, durchsichtiges Kleid mit Blüten- und Wellenmuster, einen gelb, weiß, grün und violetten Gürtel mit einem Muster aus je drei zusammengestellten Sechsecken und rote und weiße Unterkleider. Die Knieende hat ein zartes blau- und weißgestreiftes Kleid mit rosa Einlagen an und einen dunkelvioletten Gürtel mit karminroten Ornamenten. (Sammlung Jaekel.)

283. Fūryū shiki asobi = «Vergnügungen der Schönen in den vier Jahreszeiten». Verleger: Kawagen. Ganzfiguren. Braunes Papier. 4 Blätter. (cf. Nr. 296.)

«Sommer.» Dame mit offener Brust, das linke Bein graziös über das rechte geschlagen, sitzt auf einer gelben Bank. Auf ihrem blaßblauen Kleide prangt ein weißes geometrisches Muster, ihr Gürtel zeigt glattes Hellkarminrot. Sie hält einen rosagestreiften Blattfächer. Eine andere Dame mit violettdekoriertem Blattfächer steht vor ihr. Auf ihrem violetten Kleide sind rosa Doppelblüten und Klappfächer zerstreut, ihr Obi ist gelb mit blaßrotem Wellenmuster, ihre Unterkleider sind rot und weiß gefärbt. In der ganzen Komposition atmet eine ladylike Eleganz. (Sammlung Jaekel.)

284. Ukiyo mitate roku Tamagawa = «Auswahl von Volkstypen (verglichen mit den) sechs (Läufen des Flusses) Tamagawa». Hinter dem Titel ein Fächer mit Gedicht auf den Tamagawa. Verleger oder Drucker signiert Hisa unter dem Yama-Zeichen. Unbestimmte Zahl. Ganzfiguren. Spätzeit.

Stehende und knieende Dame, die einen langen grünen, weißgemusterten Zeugstreifen aufrollen. Die Knieende hat das Haar kurz aufgenommen. Ihr violettes Kleid hat unten einen braunen, grau- und schwarzkarierten Streifen, ihr Obi ist gelb mit weißen Svastica-Mäandern. Die Stehende trägt eine terrakottafarbene Robe und einen schwarzen Gürtel, der mit terrakottafarbenen und weißen Mäandern und gelben und weißen Blumen darauf bestickt ist. Die Farben wirken etwas grell und unharmonisch. (Sammlung Wagner.)

285. «Die Tannen mit sechs Nadeln.» (cf. Nr. 240.) Halbfiguren unter Tannen, die sich an Liebesszenen erinnern. 6 Blätter. (Goncourt.)

286. «Les bancs des huit endroits célèbres.» Unbestimmte Zahl. (Goncourt.) Hierher? Goncourt stellt es gleich hinter die Tōkaidō-Serie (Nr. 272), also wohl Frauenbeschäftigungen.

287. Natsu-ishō tō-sei bi-jin = «Schöne Frauen der Jetztzeit im Sommerkostüm».[1] Verleger und Drucker ungenannt. Ganzfiguren.

[1] Goncourt: «Die Schönen von heute».



Aus Nr. 272. *a* Sammlung Succo.

Bi-jin ichi-dai go-jū-san tsugi. (Tōkaidō-Serie.)



Aus Nr. 391. *b* Sammlung Succo.

Seirō bi-jin mei hana awase.

Tsukioka und eine Gefährtin aus dem Hyōgo-Hause.



Unbestimmte Zahl. Um 1800. Eine der Reklameserien des Utamaro, auf der er ähnlich der Sake-Firmenreihe (Nr. 359) die Zeichen der großen Stoffgeschäfte Yedos angebracht hat.

Das Firmenschild zeigt eine mattblaue Flagge mit weißem Schriftzeichen Dai im Ringe (maru). Es ist das Abzeichen der Firma Daimaru, eines großen Modegeschäfts, das noch heute in Yedo existiert. Der Text sagt: «Daimaru shiire no chū-kata muki»[1], etwa: «Das Geschäft Daimaru sucht mittelgroße Muster zu kaufen». Eine hübsche Mutter in schwerem dunkelgrauem, völlig ungemustertem Kleide, rotem Gürtel mit weißen Mäandern und Paulowniablüten und rotem Untergrund kniet und hält mehrere Feuerwerksstangen, deren eine sie angezündet hat. Diese blitzt in roten Sternähren auf. Ihr Knabe in Violett und Weiß staunt das Phänomen an und erhebt jauchzend das rechte Händchen. Körperlänge der Mutter 44 cm, Kopfhöhe 5,5 cm. (Sammlung Wagner.) cf. Anhang, Quelle H.

«Eine Dame in hellem Kleide, ihr Kind gibt ihr eine Wassermelone.» Goncourt.

Das Firmenschild zeigt das weiße Wortzeichen Yuwa in einem Quadrat auf mattblauer Flagge. Eine Dame in schwarzer, mit bunten Chrysanthemen gemusterter Robe lehnt an einem Wandschirm, dessen unterer Teil mit blühender Iris bemalt ist. Ihr Fächer trägt ein violettes Mon. (Sammlung Wagner.)

Das Firmenschild ist rotbraun und trägt in weißem Kranze von Pinienzweigen das Wappen higaeshi-mitsu-biki (drei Balken, senkrecht). Eine Kurtisane mit offener linker Brust, stehend, in graugemustertem Bademantel, bronzegrünem Obi, rotem Unterkleid nimmt einen dunkelvioletten, hellviolett gefütterten Mantel um. Sehr graziös. In der Frisur ist der Bügel erkennbar, der die Seitenflügel hält. Der Text sagt: «Matsuban-ya shiire no shibori muki», etwa: «Das Geschäft Matsuban-ya[2] sucht bunte (Muster) zu kaufen». (Sammlung Schwarze.)

Hierher gehören vielleicht Goncourts Serien:

288. «Sommerkostüme.» (Eine andere Serie als die vorhergehende!) Unbestimmte Zahl.

289. «Les sept dessins de robes.» 7 Blätter.

290. «Färbereien von Yedo», «signiert: Utamaro; könnte sehr wohl von Kikumaro sein.» Unbestimmte Zahl.

291. «Habillements de cinq robes.» Auf dem Leibe der Frauen tatsächlich fünf Kleider. Unbestimmte Zahl.

292. «Acht Frauen, den acht Philosophen verglichen.» 8 Blätter.

292a. Hayashis Katalog bringt unter Nr. 846: «Junge Frau in langem schwarzen Überkleid steht hinter ihrer Genossin, die an der Erde sitzt und ein Kaninchen auf den Knieen hat».

292b. Ibid. Nr. 845: «Junge knieende Dienerin präsentiert einer jungen Dame im Promenadenkostüm mit schwarzer Haube einen Stoffstreifen».

---

[1] Geschäftsausdruck für «Kaufgesuch, Nachfrage».

[2] Matsu = Pinie, daher der Pinienkranz des Mon.

292c. Ibid. Nr. 848: «Junges Mädchen in schwarzem Gazekleid schminkt sich den Umkreis der Augen, während ein rosagekleidetes kleines Mädchen sie fertig frisiert».

292d. Ibid. Nr. 852: «Büste einer Frau, die einen Stoff von rosafarbener Gaze über dem untern Teile ihres Gesichts ausspannt, das durchschimmert».

292e. Ibid. Nr. 876: «Junges Mädchen amüsiert sich damit, die Silhouette einer Wäscherin zu betrachten, die sich tiefschwarz (,en ombre chinoise') auf einem Wandschirm abzeichnet». Nicht signiert. Kleines Format. (cf. Netto und G. Wagener, Japanischer Humor, pag. 186.)

292f. Ibid. Nr. 911: «Gruppe zweier junger Mädchen, deren eine aus dem Bade steigend dargestellt ist». Hochformat. (Kollektion Goncourt Nr. 1319 wohl dasselbe.)

Aus Kollektion Goncourt sei erwähnt:

292g. Nr. 1316: «Junge Frau, vor einem Papierwandschirm sitzend, eine Schale in der Hand. Durch den Zwischenspalt des Rahmens wird ihr ein Sake-Kessel gereicht, der von außen von einer Person gehalten wird, deren Schatten sich schwarz auf dem Papier des Schirmes profiliert. Auf der entgegengesetzten Seite des Schirmes zeichnet sich ebenso die schwarze Silhouette einer Frau» (cf. Nr. 292e).

292h. Nr. 1317: «Junges Mädchen, das seine Mutter für eine Festvorstellung als Tänzerin ankleidet».

292i. Nr. 1329: «Zwei junge Frauen in einer Barke trocknen ihre nackten Leiber nach dem Bade». Zu Nr. 158?

h) Zwölfmonatsserien.

Es ist hier nicht möglich, auf die mannigfachen Monatsbeschäftigungen und Monatsfeste des Japaners einzugehen. Das Nötige wird an den einzelnen Stellen gesagt werden. Vgl. besonders Nr. 36. 38. 42. 43, wo man bereits hierhergehöriges Material finden wird.

293. Jūni kō[1] —[2] tsuki = «Arbeiten der zwölf Monate». 24,5 × 17,5 cm. Verleger oder Drucker zeichnet Waka. Kinderfeste in den einzelnen Monaten, durch Ganzfiguren dargestellt. 12 Blätter. Feine, matte Töne, kräftige Konturen. Beide Bögen des Titelschilds gehen nach innen. Gedichte verschiedener Dichter.[3]

---

[1] kō (= tagayeshi) ist eigentlich «Feldarbeit», hier allgemein.

[2] Hier steht auf den einzelnen Blättern der Name des betreffenden Monats.

[3] Vielleicht gehören hierzu Goncourts als kleines Format gegebene Blätter des Laternenfests (dreizehnter bis fünfzehnter Tag des siebenten Monats) und des Totenfests (Tamamatsuri, am fünfzehnten Tage des siebenten Monats).

Der zweite Monat, Kisaragi. Das Katsumuma-Fest am ersten Tage des Monats, dem Gotte Inari geweiht, an dem die Knaben das Fuchsbild des Gottes, ein Banner und eine große Trommel zu tragen pflegen. Hier haben zwei Knaben eine große Trommel mit dem dreifachen Tomoe-Zeichen, dem Wappen der shintōistischen Gottheiten, zwischen einem Pflaumenblütenbaum und einem Pfosten aufgehängt und schlagen kräftig auf das Fell. Eine Frau ohne Brauen in feingetöntem karminvioletten Kleide mit schwarzem Gürtel schleppt einen ganz kleinen Knaben in grünem Röckchen herbei, der mit zwei gelben Klöppeln auch trommeln soll. Das Festbanner ist an den Pfosten gestellt. Ganz links steht eine junge Pinie. (Sammlung Succo.)

Der fünfte Monat, Satsuki. Das Tango-Fest am fünften Tage des Monats, an dem alle Japaner, die männliche Kinder haben, Kriegsgeräte, Banner mit Wappen und dem Bilde des unbesiegten Teufelsbezwingers Shōki oder riesige Karpfen, auf Leinwand gemalt, ausstellen. Hier sehen wir Banner mit dem Efeublattwappen und dem Shōki-Bildnis. Eine sitzende Frau ohne Brauen in weißem Kleide mit großen blauen Seeigelsternen und schwarzem Gürtel legt die Hand auf einen in violetten Stoff gehüllten Gegenstand, vor dem ein Knabe mit gesenktem Haupte steht. (Katalog Barboutau Nr. 701. Abb.)

294. Tō-sei jūni tsuki = «Die zwölf Monate von heutzutage». Titel auf Rot. 23 × 17 cm. Verlegerzeichen: Jin.[1] Je zwei vornehme Damen, Ganzfiguren, bei verschiedenen Beschäftigungen. Die Typen entsprechen genau dem spätern Frauenideal des Torii IV Kiyonaga. Sehr feine, gedämpfte, warm wirkende Farben, starke Konturen, schöner Linienfluß, gesunde Proportionen trotz der vornehmen Schlankheit. 12 Blätter. Mattbraunes Papier.

Eine knieende Dame setzt auf eine rostrote Bank ein gelbes Präsentierbrett mit zwei fächerbesteckten Vasen und weißen runden Reiskuchen. Sie trägt ein rehbraunes Kleid und einen weißen, schwarzgemusterten Gürtel. Hinter ihr steht eine Dame in dunkelsaftgrünem Kleide mit hellfleischrotem, weißgeblümtem Gürtel, die mit der Rechten das Kleid hochnimmt und die verhüllte Linke an den Mund hält. Auf den Neujahrstag des ersten Monats gehend? (Sammlung Succo.)

Eine sitzende Dame in mattrehbraunem Kleide, malvengelbem, mit oxydiertem Braun geblümtem Gürtel und saftgrünen Dessous hält einen Busch gelber und roter Chrysanthemen.[2] Eine andere steht vor ihr mit einer grünen Blumenvase. Ihr Kleid zeigt ein oxydiertes Goldbraun, ihr Gürtel ist bronzegrün, ihre Dessous fleischrot mit Blindpressung und weiß. (Sammlung Kurth.)

295. Jūni tsuki shiki-shi wa-ka = «Japanische Gedichte auf farbigem Papier in den zwölf Monaten». 18 × 11,5 cm. Verleger und Drucker ungenannt. Mutter und Kind in Ganzfiguren. 10 Blätter wurden bei dem Verkauf der Sammlung Gillot (Nr. 798) verlost. Warme Farben, gute Proportionen. Auf jedem Blatte ein Gedicht.

---

[1] Es ist das Signet des Verlegers Maruya Jimpachi, der zu Yedo in der bekannten Tori-abura-Straße wohnte, aber in Sambas Liste bereits als verstorben bezeichnet wird. Auch aus diesem Grunde dürfte die Serie an den Anfang der neunziger Jahre zu setzen sein.

[2] Das Chrysanthemenfest fällt auf den neunten Tag des neunten Monats.

Eine junge Mutter in rotviolettem, weißgeblümtem Kleide und gelbem, rotgeblümtem Gürtel hält einen Knaben, der ein rotes, hellgemustertes Röckchen und rosa Strümpfe anhat und mit den Händchen nach Gegenständen auf einem orangefarbenen Tischchen langt. Diese, ein Pinienzweig, eine gekochte Languste, Farnkräuter usw. auf weißer Decke, bilden das Neujahrsgeschenk der Japaner. Rechts liegt ein rotweißer Ball. (Sammlung Kurth.)

Eine junge Mutter hat den Blattfächer fortgelegt und kniet, die Linke aufgestützt, am Boden. Auf ihrem Rücken trägt sie ihren kleinen Knaben in schwarzer Mütze, der ein Spielzeug hält. (Katalog Gillot Nr. 798. Abb.)

Eine junge Mutter greift knieend ihrem kleinen Mädchen von hinten unter die Arme, das die großen roten, mit Blumen bestickten Schlappärmel des grünen Kleides erhebt. (Sammlung Jaekel.)

Zwei Frauen, deren eine ein Bild mit dem Glücksgott Ebisu aufrollt. (Sammlung Jaekel.)

296. Fūryū shiki no asobi = «Vergnügungen der Schönen in den vier Jahreszeiten». Wohl 12 Blätter. Brustbilder. Verleger ungenannt. Nicht zu verwechseln mit Fūryū shiki asobi (Nr. 283), der Ganzfigurenserie von 4 Blättern. Ende des Jahrhunderts. Braune, grüne, rote Töne.

Blatt 9. «Chrysanthemenschau im langen (= neunten) Monat.» Zwei Damen in blaßbraunen Kleidern und weißen und ziegelroten Unterkleidern, deren eine einen rehbraunen Gürtel mit bronzegrünem Dekor anhat, während der der andern ziegelrot ist, betrachten blühende Chrysanthemenstauden der verschiedensten Spielarten. Die Dame links hat reichern Haarschmuck als die rechte und weist mit einem Fächer auf ein weißes Chrysanthemum, als sei dies besonders schön; ihre Gefährtin aber ergreift sie am Arme, und ihre Haltung deutet darauf, daß ihre nicht sichtbare linke Hand auf einen andern Blütenkelch gedeutet hat, der noch schöner sei. Die hübschen Gesichter sind denen der großen Tōkaidō-Serie (Nr. 272) verwandt. Interessant ist die Technik des Blattwerks der Stauden. Es ist nämlich schwarz gedruckt ohne jede Blattrippenangabe, aber unter einige Partien hat der Meister verschiedene grüne Fonds gelegt, die das schwarze Laub stimmungsvoll verbinden. (Sammlung Rex.)

i) Zwölfstundenserien.

Der japanische Kalender der ältern Zeit ist ziemlich kompliziert. Das moderne Japan kennt unsere zwölf Sternbilder, und zwar: hakuyō (Widder), kingyū (Stier), sōjo (Zwillinge), kyokai (Krebs), shishi (Löwe), hitsujo (Jungfrau), tembin (Wage), tenkatsu (Skorpion), jimba (Schütze), makatsu (Steinbock), hōhei (Wassermann), sōgyo (Fische), und nennt diesen Zodiakus Jūni-kyū. Die ältere Zeit hatte einen andern, nur aus Tieren bestehenden Zodiakus (Jūni-shi), der eine große Wichtigkeit besaß. Er ordnete zunächst die Jahre nach Dodekaden. Allerdings ist dadurch noch nicht immer eine sichere Datierung gegeben. Das «Jahr der Ratte» z. B. kann ebensogut 1720 wie 1732, 1744, 1756 usw. und genau so rückläufig sein. Immerhin ist schon diese bloße Datierung oft wertvoll, wenn man die Dodekade aus andern Gründen bestimmen kann. Weit sicherer wird die Datierung, wenn zu diesen zwölf «Erdenzweigen» die zehn «Himmelsstämme» (jikkan) hinzutreten. Diese sind nach den fünf Elementen Holz (ki), Feuer (hi), Erde (tsuchi), Metall (ka) und Wasser (mizu) gebildet, und zwar so, daß man durch die Verbindung

eines jeden mit e = «älterer Bruder» und to = «jüngerer Bruder» folgende mit besondern Zeichen geschriebene Zehnzahl erhält: kinoe, kinoto, hinoe, hinoto, tsuchinoe, tsuchinoto, kanoe, kanoto, mizunoe, mizunoto. Dies System, mit dem vorigen kombiniert, gibt eine Reihe von 60 Möglichkeiten, was natürlich eine Datierung bedeutend erleichtert. Es wird ebenso in Japan wie in Siam gebraucht. Der 74., uns wichtige, Sechzigzyklus beginnt mit dem Jahre 1744 und der Periode Enkyō. Der Kreis Jūni-shi bestimmt aber auch die Monate, herrscht über gewisse Tage, ja über die Stunden des Tages und die Richtungen der Windrose. Wir stellen folgende, zugleich einige Monatsfeste enthaltende Tabelle zusammen, die ein bequemes Aufschlagen ermöglichen wird:

Zahl der Stunde:	Tierzeichen:	Stunde:		Monat:	Himmelsrichtung:	Tag:
1.	ne (Ratte)	11— 1 Uhr	nachts	11.	Nord	
2.	ushi (Stier, Rind)	1— 3 »	»	12.	Nord-Nord-Ost	
3.	tora (Tiger)	3— 5 »	morgens	1.	Ost-Nord-Ost	
4.	u (Kaninchen)	5— 7 »	»	2.	Ost	
5.	tatsu (Drache)	7— 9 »	»	3.	Ost-Süd-Ost	
6.	mi (Schlange)	9—11 »	»	4.	Süd-Süd-Ost	
7.	uma (Pferd)	11— 1 »	mittags	5.	Süd	Pferdetag im 2. Monat = Inari-Fest.
8.	hitsuji (Ziege)	1— 3 »	nachm.	6.	Süd-Süd-West	
9.	saru (Affe)	3— 5 »	»	7.	West-Süd-West	
10.	tori (Hahn)	5— 7 »	abends	8.	West	hina-matsuri, hina-no-sekku = Hühnchenfest, Mädchenfest, 3. Monat, 3. Tag.
11.	inu (Hund)	7— 9 »	»	9.	West-Nord-West	
12.	i (Eber)	9—11 »	»	10.	Nord-Nord-West	inoko = Ebertag im 10. Monat.

Ähnlich den «Himmelsstämmen» werden auch diese «Erdenzweige» mit besondern, nicht den sonstigen Tierzeichen entsprechenden Bildern geschrieben.

297. Seirō jūni-toki = «Zwölf Stunden der ‚Grünen Häuser'». Verleger: Tsutaya Jūzabrō. Serie mit Ganzfiguren schöner Kurtisanen und Kaburo auf mattschwefelgelbem, mit Goldpulver bestreutem Grunde. Der Titel steht zwischen den Schnüren einer Kastenuhr, auf deren Glocke das Tier des Stundenkreises verzeichnet ist. Die Formen der Körper weisen die Serie in die Nähe der Sake-Firmenserie (Nr. 359), also um 1790.

«Die Stunde des Hundes», 7—9 Uhr abends. Eine Kurtisane, auf roter Decke sitzend, schreibt einen langen Liebesbrief, auf dem man etwa 50 Zeilen zählen kann. Sie unterbricht die Arbeit einen Augenblick und flüstert einer neben ihr knieenden Kaburo irgendeine Mitteilung, wohl die Adresse, ins Ohr. Die Schöne trägt ein hellviolettes Gewand, das von ihren Schultern herabfällt und als Wappen eine verdoppelte Pflaumenblüte (mukau ya-e mume) zeigt, ein rehbraunes Unterkleid mit großen weißgestrichelten Sternen und einen schwarzen Gürtel mit grünem, braunem und gelbem Pflanzenmuster auf einem Gitter sechseckiger Maschen. Höchst eigentümlich ist die Stellung

der Kaburo, die lauschende Neigung des völlig en face gegebenen Kopfes vortrefflich, die ganze schlanke Gestalt naturalistisch und backfischartig-unbeholfen. Ihr Kleid ist saftgrün, ihr Unterkleid rot. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.)[1]

Eine gazellenschlanke stehende Kurtisane hält mit beiden Händen ein großes weißes Tuch, auf welchem das Porträt des göttlichen indischen Philosophen Daruma, und zwar, wie die Signatur sagt, von einem alten Maler (Hōshō?) gemalt erscheint. Man wird unwillkürlich an das Schweißtuch der Veronika erinnert. (Sammlung Wagner.)

Bing, U. et H., bucht unter Nr. 25 die achte Stunde, «La sortie», 1—3 Uhr nachmittags.

«Die Stunde der Schlange», die sechste Stunde, 9—11 Uhr morgens. Eine stehende Kurtisane in mattviolettem Bademantel mit großen Seeigelsternen, der ihren Busen zum Teil bloß läßt, scheint sich das Gesicht abzutrocknen. Vor ihr kniet eine rundgesichtige Kaburo in braunem Kleide mit rotem, weißgeringeltem Gürtel, deren Schenkel durch ihre Haltung sichtbar wird, und präsentiert ihr eine Porzellanschale auf schwarzlackiertem Untersatz. (Sammlung Wagner.)

298. Musume hidokei = «Die Sonnenuhr der Mädchen». Verleger: Murataya Jihe. 12 Blätter. Fast Ganzfiguren auf lebhaft schwefelgelbem Grunde. Die äußern Konturen der Gesichter und des Mundes fehlen!

«Die Stunde der Ziege», 1—3 Uhr nachmittags. Ein Mädchen lehnt über einer Art von Brüstung, die zum Teil verglast ist. Ihr Kleid ist schwarz mit dem bekannten Muster kleiner weißer Gitterchen, ihr Gürtel terrakottarot, teilweise gelb gemustert, an den Ärmeln erscheint ein blutrotes Untergewand. Hinter der Brüstung erkennen wir ein kauerndes Mädchen, das nur einen weißen Bademantel mit Seeigelsternmuster in Mattoliv trägt. Wunderhübsch schimmern die Teile, die von dem grünlichen Glase gedeckt werden. (Sammlung Jaekel. Sammlung Wagner.) (cf. Nr. 235. Abb. 23.) [Abb. Tafel 32a.]

299. Fūzoku bi-jin tokei = «Eine Uhr der Beschäftigungen schöner Frauen». Verleger: Isumiya Ichibei. Eine Zwölfstundenserie, die weibliche Beschäftigungen darstellt. Ich habe verschiedene Blätter in verschiedenen Farben gedruckt gesehen, ein Exemplar hatte hellsilbernen Mikagrund. Büsten. Die anatomischen Proportionen weisen auf spätere Zeit. Die Haaransätze zeigen einen Übergang vom Glatten ins Federartige. Die Farben sind sehr schön.

Mattgrauer Grund, der die Dunkelheit der Nacht ausdrückt. «Die Stunde des Rindes», also die zweite Stunde, 1—3 Uhr morgens. Ein großer zartbraungelber Wandschirm, über dem ein perlhuhngemustertes Kleidungsstück hängt, nimmt mehr als die Hälfte des Blattes ein. Vor ihm eine Dame mit gelbem, rotgestreiftem Kimono, violettem Unterkleid mit dem Seeigelmuster und rotem, am Halse feinrosa gefärbtem und weiche Falten schlagenden Unterkleid. Dieser mattrötliche Ton ist auf einem Exemplar mit durchsichtigem Perlmutterpulver belegt. Sie scheint zu liegen. Hinter dem

[1] Publiziert bei F. Perzyński, Der japanische Farbenholzschnitt. (Die Kunst, R. Muther, Band 13.)

Schirme steht eine zur Hälfte verdeckte Dame, die einen Ballen von Papierblättern hält. Ihr Kimono ist oben und unten violett, in der Mitte zartrot mit weißen gezackten Efeublättern gestickt, ein Unterkleid apfelgrün, das zweite, ebenso geformt wie bei der andern Dame, rot und weiß. Äußerst farbenschönes Blatt. (Sammlung Wagner. Sammlung Kurth.)

Mattgrauer Grund. «Die Stunde des Drachen», die fünfte Stunde, 7—9 Uhr morgens. Dame ohne Brauen in violettem, schwarzbordiertem Kimono (ihr Wappen ist eine Kikyō-Blüte, Platycodon grandiflorum), rotem, weißgeringeltem Obi und am Halse weitem, blaßmalvengelbem Unterkleid deutet mit der Rechten auf eine blühende Windenranke, deren Kelche sich dem Taue der Morgenstunde erschlossen haben. Ihre jüngere Gefährtin, die bei den Blumen sitzt, trägt unter dem roten, ungemusterten Gürtel nur ein weites Untergewand von blaßgelber Färbung mit Streifenpressung. Die einfachen Töne beider Frauengewänder wirken prachtvoll. (Sammlung Wagner. Sammlung Succo.)

Weißer Mikagrund. Eine Frau mit etwas wirrem Haar nimmt ein weißes Tuch um die rechte Schulter. Zwischen den Zähnen hält sie ein kleines Messer. Ihr rotbraunes Kleid zeigt das Seeigelmuster, an andern Teilen erscheint ein gelber, rotgestreifter Stoff, oben wird es durch einen schwarzen Saum begrenzt. Der rote Gürtel hat ein weißes geometrisches Muster, das eine Unterkleid ist mattblaugrün mit weißen Blütchen, das zweite braunviolett. Vor ihr hält ein Mädchen mit rundem Gesicht, in deren knabenartig-kurzem Haar ein großer gelber Kamm steckt, und deren Hinterkopf unmöglich klein ist, eine orangefarbene, mit gelbem Teige gefüllte Schüssel. Von ihren Gewändern ist der schwarze Saum des Kimono und das olivenfarbene, weißgeringelte Unterkleid sichtbar. Äußerst feine Farbenstimmung. Die Beischrift besagt, daß «die Stunde der Schlange», also die sechste Stunde, 9—11 Uhr morgens, gemeint sei. (Sammlung Hayashi 831. Abb. Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.)

«Die Stunde des Affen», die neunte Stunde, 3—5 Uhr nachmittags. Grauer Grund. Eine stehende Dame, deren Oberkleid graubraun mit hellgrauen Mustern, deren glatter breiter Gürtel orangefarben ohne Muster und deren Unterkleider schwarz und saftgrün sind. Ihre Gefährtin ist sitzend gedacht. Sie trägt ein hellbraunes Kleid mit weißen Streifen und einen Fächer mit hellroten Chrysanthemen dekoriert. (Sammlung Jaekel. Ein Neudruck des Blattes zeigt wesentlich andere Färbung.)

Ein junger Vater sieht seinem Töchterchen ein rotkorrigiertes Probeschreiben durch. Seine Gattin steht hinter dem Mädchen und liest in einem Buche. Grauer Grund. Der Vater trägt ein blaßblaues, weißgestreiftes, darunter ein gelbes, darunter ein schwarzes Gewand. Er stützt mit nachdenklicher Miene das Kinn in die Linke. Die Kleine — wieder mit unmöglich schmalem Hinterkopf und rundem Gesicht — ist grün, rot und rosa gekleidet. Die Dame trägt einen lachsfarbenen Kimono mit demselben Mon, wie es das Windenblatt zeigte, einen hellrosenfarbenen Obi mit rotem Arabeskenwerk, ein rotes und ein hellrosafarbenes Unterkleid. (Sammlung Kurth.) Ich bin nicht ganz sicher, ob das Blatt in diese Serie gehört, da der Titel zerstört ist. Doch sind noch Spuren des Stundenzeichens erkennbar. (cf. Katalog Hayashi Nr. 832.)

300. Natsu-no-hidoki = «Sonnenuhr im Sommer». Verleger: Murataya Jihe. 12 Blätter. Spätzeit. Der Titel ist in eine Uhr hineingeschrieben. Ihre Glocke und der untere Teil ihres Kastens

sind gelb, der obere Teil des Kastens mit dem Haupttitel rot gefärbt. Kurtisanen.

Die siebente Stunde.[1] Eine Oiran mit sehr langem Leibe in mattgelbem Bademantel, der abwechselnd durch Mäanderstreifen, Quadrate mit Diagonalen und Blüten hellterrakotta- und weißgemustert ist, sitzt auf grüner Bambusbank. Vor ihr steht ein Wasserbottich, den sie soeben zum Bade benutzt, hinter ihr eine niedliche Kaburo in Rosa, die ihr den Mantel ordnet. (Sammlung Wagner.)

k) Mutter und Kind.

Dies Lieblingsthema des Meisters ist so häufig angeschlagen worden, daß es in eine besondere Gruppe geschlossen zu werden verdient. Es ist ja auch sonst von ihm in andern Kompositionen verwertet worden, wo es immer möglich war. Irrtümer sind bei Zuweisungen zu dieser Gruppe darum nicht ausgeschlossen, da z. B. eine Serie, von der uns nur ein Blatt mit «Mutter und Kind» bekannt geworden ist, leicht auf den andern Blättern andere Stoffe enthalten kann. (cf. z. B. Nr. 346.)

301. Ohne Titel. Serie oder Einblattdruck? Um 1790. Ganzfiguren. Vierecke in der Signatur.

Eine junge Frau in blau- und weißgeschachtem Kleide und rotem Gürtel liegt, das Haupt gestützt, unter den grünen Schleiern eines ausgespannten Mückennetzes und säugt ihren rotgekleideten Knaben. Ihr schwarzzähniger Mund ist weit geöffnet. Hinter dem wagenkorbartigen Mückenschleier erscheint eine ältere Dame mit blauem Kleide mit großen weißgrünen geometrischen Mustern und saftgrünem Gürtel, die neugierig nach dem Kinde blickt. Die Verkürzung ihres gesenkten Hauptes zeigt Utamaros schönstes Können. Schwefelgelber Grund. (Sammlung Stadler.)

302. Ohne Titel. Druckerzeichen: Waka. 37,7×26,7 cm. Braunes Papier. Halbfiguren. Anfang der neunziger Jahre.

Eine Mutter mit eigenartiger Frisur, die Flügel in Spitzen ausgehend, in Lederbraun und Orange, vor ihr (knieend gedacht) ihre Tochter in Blaßbraun und Rotbraun, die ihr Brüderchen (Fleischfarbe opak gedruckt) in rotweiß geschachtem Kleide «huckepack» trägt. Der Kleine deutet auf eine Eule, die auf einer Stange sitzt. Dieser Kauz, ein noch junges Tier, ist ein höchst drolliges Geschöpf. Er hat den runden Kopf in den Nacken gedreht und blinzelt müde mit den Augen. Sein Gefieder ist braun. Er erinnert in der ganzen Auffassung stark an die Eulen des Momo-chidori (Nr. 482) und dürfte nur wenig später gezeichnet sein. (Sammlung Kurth. Die Orangetöne sind zu einem glänzenden Stahlblau oxydiert.)

303. Tō-sei komochi hakkei, etwa «Acht Bilder von Müttern heutzutage». 8 Blätter. Ganzfiguren. Anfang der neunziger Jahre. Verleger: Maruya Jimpachi.[2] (cf. pag. 251, Anm. 1.)

---

[1] Goncourt: «Horloge d'été». «Die Stunde des Pferdes», 11—1 Uhr mittags. Der Text sagt: «Beschäftigung in der siebenten Stunde des Tages». In der Glocke steht: ukiyo = «volkstümlich».

[2] Goncourts: «Huit tendresses?» Ko-mochi = «ein oder mehrere Kinder besitzend».



Aus dem Triptychon Nr. 102. *a* Sammlung Kurth.

Der Shōgun Yoritomo und sein Gefolge.

Beispiel der Darstellungen von Männern durch Frauen.



Aus dem Triptychon Nr. 91. *b* Sammlung Kurth.

Eine Tokugawa-Prinzessin verläßt ihren Wagen.



Junge Mutter lehnt an einer Wand, deren offene Schiebetür einen Raum mit einer Schilfvase sehen läßt. Sie trägt ein blaues, mit weißen Flecken und Streifen gemustertes Kleid, rote und weiße Unterkleider und einen braunen Gürtel mit großem dunklen Pflanzenmuster. Sie zeigt einem am Boden liegenden Knaben, der zwischen ihre Knie greift, die Brust. Schöne, schlanke Gestalt. (Farbige Abbildung in Bings Formenschatz.)

304. Tō-sei kodomo sodate kusa = «Erziehungsbuch für moderne Kinder». Verleger: Yesakiya. Unbestimmte Zahl. Mitte der neunziger Jahre. Gedichte verschiedener Dichter.

Rechts oben eine grüne Jalousie, auf der der Titel steht. Eine schöne junge Mutter in rehbraunem, mit Garnwickeln gemustertem Kleide mit lang herabfallenden Schlappärmeln und schwarzem, mit hellolivgrünen Mäandern und Wellen dekoriertem Gürtel steht zwischen zwei Knaben, die sich um sie herum zu haschen versuchen. Sie hebt den rechten Ärmel hoch, ihre Linke hält einen Fächer. Die Jungen sind in Grün und Rehbraun gekleidet. Das beigeschriebene Gedicht ist von Jippensha Ikku, dem Verfasser des «Jahrbuchs» (Nr. 43). (Sammlung Rex.)

305. Ge ji-man ko-takara awase = «Der Stolz der Eltern über die Talente der lieben Kinder (cf. Nr. 325 Anm.), eine Sammlung». (Goncourt: «Orgueil des parents de la capacité des enfants.») Verleger: Isumiya Ichibei, Drucker? Untertitel: Shichi fuku no uchi = «Enthält sieben Blatt». Ganzfiguren. Mitte der neunziger Jahre.

Vornehme Dame, das Kinn in die Linke gestützt, in der Rechten ein Klappfächer, kniet vor einem Pulte und liest in einem Buche. Ihr junger Gatte, dessen Mon ein archaisches Schriftzeichen umschließt, hält seine kleine Tochter auf dem Schoße und läßt sie auf erhobenem Beine wippen. Das Kind hat in jeder Hand Chrysanthemenblüten. Seine Frisur ist in ihren steifen Formen sehr eigentümlich und erinnert stark an altägyptische Haartrachten. Satte Farben: Saftgrün, Blutrot, Gelb, Orange, Rosa, Mattviolett, Himmelblau. Prachtvoll das Sammetschwarz der Haare. Hübsche Diagonalkomposition. Die Formen archaisierend. (Sammlung Wagner.)

In Orange, Olivbraun, Silbergrau, Ledergelb und Schwarz, also andere Farbenausgabe als das vorige Blatt. Ein reich frisiertes Mädchen kniet vor einem Schreibzeug und schreibt auf einen weißen Klappfächer ein Gedicht. Ein beschriebener liegt bereits vor ihr. Hinter ihr sitzt ihre Mutter, die ihr voll Stolz über die Schulter blickt. Mutter und Tochter tragen ein Paulowniawappen. Eine vornehme Dame, wohl eine Freundin des Hauses, kniet hinter der Gruppe und liest ein drittes Gedicht derselben Poetin von einem Fächer ab. Elegante Gruppierung. (Sammlung Wagner.)

In Violett, Blutrot, Saftgrün, Blaßblau, Feuriggelb und Schwarz. Knieende Mutter mit hellblauem Klappfächer, die ihr reich geschmücktes Töchterchen umarmt. Die Kleine trägt eine hohe gelbe Mütze und scheint sich zum Tanz anschicken zu wollen. Eine ältere Schwester kniet hinter ihr und schlägt das Shamisen. (Sammlung Rex.)

306. Roku Tamagawa getsu mi sumi. (Eine Serie auf die sechs Ansichten des Tama-Flusses gehend, mir unübersetzbar.) 6 Blätter. Verleger: Isumiya Ichibei. Brustbilder. Neunziger Jahre.

Eine Frau mit nackten Brüsten in violettem Kleide mit weißem Seeigelmuster und grünem, weißgeringeltem Unterkleid kämmt vor einem Spiegel, auf dessen Rückseite ein großes gelbes Efeublattwappen angebracht ist, ihr langes Haar aus. Über sie hinweg blickt eine Mutter mit ihrem kleinen Knaben in denselben Spiegel. Sie hat ein schwarzes, rötlich transparentes Florkleid, mit weißen Gitterchen gemustert, und ein blaßblaues Untergewand mit großem weißen, geometrischem Sternmuster. Der Knabe ist in Rot, Grün, Violett und Gelb gekleidet, trägt einen Schopf und hält ein großes breites Schwert. Die Mutter, die Farbschale und Pinsel trägt, hat begonnen, das Gesicht des Kleinen nach einer bestimmten Schauspielerrolle rot zu bemalen. (Sammlung Kurth.) (cf. Nr. 308.)

307. Ohne Titel. Verleger oder Drucker signiert Jō (Ue). Gelber Grund. Ganzfiguren. Gehört in die Nähe von Nr. 235.

Eine Mutter in blaßbraunem Kimono mit weißem Seeigelmuster und schwarzem hinten gebundenen Obi kniet und hält mit beiden Händen das Ende einer langen Gazerolle vor ihr Gesicht, gleichsam als ob sie die Feinheit des Stoffes gegen das Licht erproben wollte. Dieser ist schwarz, transparent, mit weißen Perlhuhnpunkten und dem Paulowniawappen gemustert. Feine Studie der Durchsichtigkeit. Zwischen ihren Knieen sitzt ein Knabe in rotem Lendenröckchen, der nach ihrem mit dem Dreifächer-Mon geschmückten Blattfächer greift. Das Interieur wird durch einen schwarzlackierten Nähkasten, eine Schere und ein Ellenmaß angedeutet. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.) (Ist wohl Katalog Hayashi Nr. 824.)

308. Kin dai shichi sai-jo shika = «Sieben Oden gelehrter Frauen der Neuzeit». Format 45,5 × 23 cm, dem Nagaye-Format sich nähernd. Verleger: Murataya. 7 Blätter. Poetische Texte. Ganzfiguren. Neunziger Jahre.

Dame in Grauschwarz mit Chrysanthemendekor, elfenbeinfarbenem, vorn in große Schleife geschürztem Gürtel und mattorangefarbenem Unterkleid trägt stehend ein Kind in braungelbem Kleide mit weißem geometrischen Muster auf der rechten Schulter. Sein Schwesterchen in mattbraungelbem, weißgemustertem Kleide und dunkelbraunrotem Gürtel kniet vor dem Kinde, das die Händchen nach ihr streckt, und klatscht in die Hände. Kopflänge der Frau: 6 cm, Leib: 39 cm. (Sammlung Wagner.)

Dame in ledergelbem Kleide, das unten heller wird und Enzianblüten trägt, und rotem Obi mit «Renaissanceornament» hält lachend den rechten Ärmel vor den Mund. Zu ihren Füßen tuscht ein Knabe in grüngelbgestreiftem Kleide einem andern (oder einem Zwerg?) kahlköpfigen, der ein Schwert hält, in ledergelbem Kleide die orangefarbenen Falten einer Schauspielerrolle ins Gesicht. (Sammlung Wagner.) (cf. Nr. 306.)

309. Ähnliches Format wie die vorige Serie, ohne Titel. 49 × 19 cm. Der Verleger nennt sich Yuwachō und setzt das Yuwa (= Fels) in einen Kreis (maru).[1] Neunziger Jahre.

Eine Dame mit offenen Brüsten und grauschwarzem durchsichtigen Gewand mit weißem Muster, bei dem die bekannten Gitterchen mit Komplexen

---

[1] Das Zeichen im Kreise ist das Signet der Verleger Yuwatoya Gempachi und Yuwatoya Kisabrō; beide wohnten in Yedo, der erste, zu Sambas Zeiten verstorben, in der Kaya-Straße, der zweite in der Yokoyama-Straße.

von Strichelchen abwechseln, ledergelbem Obi mit großen olivfarben konturierten Päonien und mattrötlichem Unterkleid hält einen feinen blindgepreßten Blattfächer mit roten Blumen. Ihr Knabe in orangefarbenen, mit weißen geometrischen Mustern verzierten Kleidern ergreift ihr Schleierkleid und zieht es über seinen Kopf. Sie rafft es schamhaft zusammen. Eine Magd in ledergelbem, weißgeblümtem Kleide (ihre Figur wird vom Rande zur Hälfte geschnitten) hält den Kleinen am Gängelband. Herrlich wirkt die Transparenz der Fleischteile und des Unterkleids unter dem Florgewand. (Sammlung Wagner.)[1]

310. Kokei no san jō (so sind laut Kana-Beischrift die On-Zeichen zu lesen. Eine Übersetzung versuche ich nicht). 3 Blätter. Verleger: Murataya. Ganzfiguren ohne Hintergrund. Ende der neunziger Jahre.

Ein Knabe in rotbraunem, gelbgestreiftem Kleide setzt sich eine Teufelsmaske auf. Die Mutter, die vor ihm sitzt, hebt in markiertem Schrecken die rechte Hand empor. Sie trägt ein violettes Kleid mit schwarzem Halseinsatz, rote und weiße Unterkleider und einen grünen, gelbgemusterten Gürtel. In der Linken hält sie die Tabakopfeife. Ihr älteres Söhnchen in grauem, schwarzgestreiftem Kleide zeigt lachend auf die Maske. (Sammlung Rex.)

311. Tō-sei kodomo rok-kasen = «Kinder von heutzutage als (d. h. im Kostüm von) sechs berühmte Dichter». Verleger: Isumiya Ichibei. 6 Blätter. Von Goncourt 1790 datiert, aber wohl erst gegen Ende des Jahrhunderts entstanden.

Ein sitzender Knabe in mattoliv und rehbraunen Kleidern, schwarzem Kopfschmuck mit zwei gelben Fächern an den Schläfen und gelben Strümpfen hält in der Rechten einen Bogen. Er hat einen der Pfeile abgeschossen, die er im Köcher auf seinem Rücken trägt. Seine Mutter in pompejanisch-rotem Kleide, das nur durch das Mon (oni-hanabishi, Wassernußblüte, gezackt) dekoriert wird, und fleischfarbenem, mit weißen Blumen gestickten Gürtel kniet mit verdeckten Händen hinter ihm und blickt ihn an. Oben ein gewölkter Rand. (Sammlung Wagner.)

Zwei Damen sind um ein Kind in rotem Kleide beschäftigt. Die eine trägt ein schwarzes Gewand mit gelbem Obi, die andere ein braunes mit bronzegrünem Obi. (Sammlung Wagner.)

Ein junges Elternpaar, der Gatte noch in Jünglingsfrisur, spielt mit seinem schwarzgekleideten Knaben, der einen gelben Trichter auf den Kopf gesetzt hat und die Zunge herausreckt. Der Vater hält ihn empor. Er ist in Braunrot, die Mutter in Ledergelb gekleidet. (Sammlung Wagner.)

312. «Mütter und Kinder.» Sehr feine Farben; in großen gelben Medaillons. Unbestimmte Zahl. (Goncourt.) Verlegerzeichen des Matsumura Yahe unter dem Yama-Bilde. Ganzfiguren. Wende des Jahrhunderts?

Dame am Boden sitzend, das Paulowniawappen auf ihren Gewändern, hebt mit der Linken eine Art Schleiertuch von den Schultern, in der Rechten hält sie den Hammer des Daikoku (pag. 196), nach dem ihr kleiner Knabe,

[1] Ist wohl der von Goncourt unter Nr. 10 gebuchte «gedruckte Kakemono».

der neben ihr sitzt, die Händchen streckt. Schöne Raumbenutzung. (Katalog Gillot Nr. 786b, Abb. Katalog Hayashi Nr. 786.)

Unter dieser Serie befindet sich nach Goncourt ein «wunderbar realistisches Bild»: Eine Mutter hält (zu bekanntem Zwecke) mit beiden Händen die Waden der ausgebreiteten Beine ihres Kleinen, während dessen Händchen in einer gewöhnlichen kindlichen Geste zerstreut über seinen Augen spielen. Dies wird dasselbe Blatt sein, das Kollektion Goncourt sub Nr. 1321 bucht.

313. Ohne Titel. Mutter und Kind in Ganzfiguren. Oben in größerm Viereck Darstellungen aus der Heldengeschichte mit Beischriften. Um 1800.

Ein Knabe in blauweißgeschachtem Kleide drückt mit entsetzter, aber doch entschlossener Miene einen grauen Kasten auf eine Schlange, die in einen roten viereckigen Untersatz gekrochen ist. Seine Mutter in violettem Kleide, bronzegrünem Gürtel und hellblauem Untergewand leuchtet ihm mit einem Holzspan. (Körperlänge ohne Kopf: 27 cm; Gesichtshöhe: 3,5 cm; Halsweite: 1,1 cm.) Rechts Wandschirmansatz. Links oben im Viereck zwei Helden, einer mit einer Fackel, der andere tötet ein Untier, dessen Hinterteil, ähnlich der Chimäre, in eine Schlange ausgeht. Die Beziehung der beiden Szenen aufeinander ist klar. (Neudruck.)

314. Katalog 322 (Asiatische Kunst) von Karl W. Hiersemann-Leipzig bucht sub Nr. 785: «Sitzende Frau mit ihrem schlafenden Kinde auf dem Schoße, rechts von ihr sitzt ein Barbier, der dem Kinde das Kopfhaar schert. Vorn bronzenes Wasserbecken, links der Kasten des Barbiers. — 37,3 × 25 cm». Zu einer der vorigen Serien gehörig?

Hierzu kommen Goncourts Serien, soweit sie nicht in den vorigen mitenthalten sind:

315. «Die sieben Vergnügungen des Frühlings für die Kinder.» 7 Blätter.

316. «Kinderspiele der vier Jahreszeiten.» 4 Blätter.

317. «Kinder spielen das Stück der 47 Ronin.» (cf. das vor Nr. 216 Gesagte.) 12 Blätter.

318. «Die Art zu tanzen.» Unbestimmte Zahl.

319. «Sprichwörter des Kinderspielzeugs.» Oben auf dem Blatte immer eine Vignette mit der Geschichte des Kintoku (cf. pag. 224) und seiner Mutter. Unbestimmte Zahl.

320. «Die Triebe der zwei Blätter.» «Kinder mit (der Dichterin) Komachi verglichen.» 7 Blätter.

321. «Spielende Kinder, den sieben Glücksgöttern verglichen.» 7 Blätter.

322. Shichi henge ko-takara asobi = «Vergnügungen lieber Kinder in sieben Verwandlungen». (Goncourts: «Enfants-bijoux». «Sieben Arten zu spielen»?) Verleger: Yuwatoya Kisabrō. 7 Blätter. Spätzeit. Brustbilder.

Junge Mutter mit fleckigem Schildpattschmuck in rötlichen, weißgemusterten Kleidern läßt einen dicken Jungen auf ihren Schultern reiten. Der Kleine ist en face dargestellt und erhebt jauchzend die Hände. Sein saftgrünes und olivbraunes Kleid ist mit großen weißen Quadraten gemustert. (Sammlung Rex.)

323. Ohne Titel. Der Drucker oder Verleger signiert: Jō (Ue). Gelber Grund. Spätzeit. Unbestimmte Zahl.

Eine Mutter in blaßrosaviolettem karierten Kleide, bronzegrünem, mit Gold gepreßtem Gürtel sitzt an einem Pfeiler und steckt sich eine Nadel ins Haar, aus dem sich ein Kamm zu lösen scheint. Ihr Knabe in mattrotem Kleide sitzt vor ihr und drückt seinen Durst aus, indem er auf ihre etwas hervortretende Brust zeigt. Am Boden liegen drei grüne Früchte. (Sammlung Jaekel.)

324. Ohne Titel. Verleger signiert: Mori. Gelber Grund. Spätzeit. Unbestimmte Zahl. Fast Ganzfiguren.

Mutter in hellblauem, weißgestreiftem Kleide und grünem, mit rotkonturierten Malvenblättern gesticktem Gürtel reicht einem Knaben in rotem Röckchen die linke Brust, während der Kleine an der rechten spielt. Aus ihrem Haar scheint sich der Kamm zu lösen. Ein Spiegel mit Mika-(?) Belag zeigt den Hinterkopf des Kindes. (Katalog Gillot Nr. 766. Abb. Neudruck. Ou. et H. 1893 Nr. 4: «Image réflétée»?)

325. Fūryū ko-takara awase = «Auswahl schöner lieber Kinder».[1] Unbestimmte Zahl. Verleger: Isumiya Ichibei. Ganzfiguren, gut proportioniert. Grauer Grund.

Eine Dame in violettem Kleide mit gelben Vögeln und gelbem tsuta-(Efeublatt-)Wappen und blaßziegelrotem, gelbornamentiertem Obi schiebt Landschaften in einen Guckkasten. Auf diesem findet sich unter dem Mon sasa-no-maru (Enzianblätter im Kreis) die Inschrift: Dai karakuri = «Großer Guckkasten». Ein Knabe in weiß und violett geschachtem Kleide schaut hinein, ein zweiter in mattgraugrünem Kleide mit großem Bambusmuster legt die Linke auf dessen Schulter und die Rechte an den Kasten, eine Geste, die sehr beredt ausdrückt: «Laß mich auch einmal hineinsehen!» (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.)

Ein schönes Mädchen in gelb und violett gestreiftem Kleide und orangerotem Gürtel schreibt auf eine große weiße Papierlaterne eine Zeile, die transparent in Spiegelschrift erscheint. Sie ist der Anfang eines alten Liedes: «Shinobure do iro hoshi» usw., das etwa übersetzt lautet:

So heimlich ist mein Lieben nicht:
Verräter wird mir mein Gesicht,
Daß jeder spricht, der mich nur sieht:
«O seht, wie sie vor Liebe glüht!»

Vor der Laterne kniet eine Mutter in hellbraunem Kleide mit schwarzem Kragen, gelbem Gürtel, rosa und violetten Unterkleidern und liest in einem Buche. Zwei andere Bücher liegen vor ihr. Zwischen ihren Knieen schläft ein Kind in blaßrotem Kleidchen; eine ganz reizende Gruppe! Sehr schön wirkt das tiefe Sammetschwarz der Haare und der feine rosa Schimmer um die Augen. (Sammlung Wagner.)

---

[1] fūryū = «schön, elegant», ko = «Kind», takara = «Schatz, wertvoll». kotakara zu einem Kosenamen zusammengezogen, = «Liebling, Schätzchen».

326. Iro kurabe go setsu kao misei = «Fünf Physiognomien tugendhafter Frauen im Liebeswetteifer» oder ähnlich.[1] 5 Blätter? Verleger: Yamamoto Omiya, Drucker: Chōroku (?). Ganzfiguren.

Eine Frau mit aufgelöstem Haar in weißgemustertem, blauem Bademantel trägt ein Kind auf dem Rücken, das ein großes ihr umgehängtes Schwert hält. Vorn — nur im Brustbild — ein Weib in violettem, weißgemustertem Kleide, das seine grüne Binde zu einem Knoten schlingt. (Sammlung Wagner.)

327. Fūryū zashiki hak-kei = «Acht Ansichten eleganter Frauen im Salon». Ganzfiguren. Verleger: Yamakami, Drucker: Chōroku (?). 8 Blätter.

Eine Mutter in violettem Kleide mit einem Dekor weißer Mövchen und Wellen, rotem Gürtel und roten Unterkleidern und weißem Blattfächer sieht ihren beiden Kindern zu, die sich mit einem sogenannten «Lebensrad» amüsieren. Man sieht, daß diese drehbaren Trommeln mit ihren lebendigen Figürchen nicht nur in der griechischen Antike und bei uns beliebt sind. Auf dem Mantel dieses Zylinders erscheint eine höchst bewegliche Regenszene, die Figuren aber nicht, wie gewöhnlich bei uns, schwarz, sondern weiß auf grauem Grunde. Diese mit flottem Pinsel gemalten kleinen Gestalten erinnern sehr an die Virtuosität eines Hokusai. Von den beiden Kindern trägt das Mädchen, das vor dem hübschen Spielzeug kniet, ein mattblaues, weiß und violett gemustertes Kleid, der Knabe in rotem Röckchen scheint hinter der Wundermaschine vor Freude zu tanzen. (Sammlung Jaekel.)[2]

Eine Mutter sitzt auf grüner Bank. Ihr violetter Mantel zeigt das weiße Seeigelmuster, ihr Gürtel ist rot. Ihre Tochter in Violett und Rot mit einem Fächer, auf dem eine violette Wappenblume gemalt ist, reicht ihr ein weißes Beutelchen. (Sammlung Jaekel).

328. Fūryū go waza no hana = «Blumen bei fünf Beschäftigungen der Schönheiten». Ganzfiguren. 5 Blätter. Oben ein Blütenzweig.

Oben großer Kirschblütenzweig. Eine Mutter in ockergelbem, dunkelbraungraugestreiftem Kleide und schwarzem Obi mit großen gelben und blauen Ornamenten zeigt ihrem Kinde eine weiße Fuchsmaske. Das Kind in dunkelblauem Kleide, rotem Gürtel und gelben Schuhen drängt sich ängstlich an die Mutter. (Sammlung Jaekel.)

Oben großer Pflaumenblütenzweig. Eine Mutter wickelt rotes Garn auf, das ihr Knabe hält. Ihr Kleid geht von Dunkelviolett in das zarteste Blaßrot über. Es ist mit weißem Efeublattwappen, Blüten und Koto-Stegen[3] geschmückt. Auf ihren düsterbraunroten Gürtel sind bronzegrüne Päonien gestickt, ihre Dessous sind rot und weiß. Das Kind trägt Grün, Rot und Orange. (Sammlung Wagner.)

---

[1] Iro = «Liebe», kurabe oder kisoi = «vergleichen, nachahmen, wetteifern», setsu = «Tugend, Zeit, Periode», kao = «Gedicht», mi = «sehen», sei = «Zustand usw.».

[2] cf. Barboutau Nr. 708: «Zwei junge Frauen betrachten eine Laterne ‚à ombres chinoises'».

[3] Koto-ji, unsern Violinstegen entsprechend. Auch als Wappenfigur vorkommend. cf. Nr. 72, Band I, Bild I.

329. «Neue Zeichnungen in fünf verschiedenen Farben.» Frauen mit großen Kindern. «Imitation einer Stoffart, die über das Gesicht getragen wird, gleichsam Probe eines Kinderkleids.» (?) 5 Blätter. (Goncourt.)

330. «Marionettes des enfants.» Unbestimmte Zahl. (Desgl.)

Zwei Kinder, deren Mutter eine Puppe, vielleicht die Karikatur einer vornehmen Person, erhebt.

Mir sind aus den Katalogen und sonst noch zahlreiche andere Darstellungen von «Mutter und Kind» bekannt, ohne daß es bei den mangelhaften Notizen möglich wäre, sie bestimmten Serien zuzuweisen. Ich zähle einige Nummern auf, die inhaltlich oder technisch interessant erscheinen. Vielleicht gehören aber alle zu bereits namhaft gemachten Reihen.

331. Le bain de l'enfant. (Ou. et H. 1893 Nr. 3.) Wohl dasselbe Blatt, von dem Goncourt pag. 157 f. sagt, daß der Grund mit dem Staube der Kohle belegt sei, wie man sie zum Heizen eines Bades braucht.

332. «Eine Mutter, ihr Kind in der Luft schaukelnd.» «La gimblette.» Ganzfiguren. (Ou. et H. 1893 Nr. 5. v. Seidlitz pag. 160. Katalog Hayashi Nr. 861, Abb.) Verleger signiert: Isumi Ichi.

Interieur mit verglastem (?) Wandschirm. Eine junge Mutter in weitfaltigem, mit Schuppen gemustertem Kleide und Obi mit «Renaissanceornament» hat mit beiden Händen ihren Kleinen emporgehoben und läßt ihn, sein Gesicht ihr zugekehrt, in der Luft schweben. Das Kind streckt etwas ängstlich die Händchen nach ihr aus. Sie trägt eine schöne, große «Helmfrisur», ihr Mund ist weit geöffnet, ihre Formen weisen auf die Zeit nach 1797. Zu ihren Füßen liegt ein Fächer mit großen hellen Schriftzeichen und dem als Schauspielerwappen bekannten Tabanu-noshi-mon. (Katalog Hayashi Nr. 861.)

332a. «Eine junge kauernde Frau läßt sich eine weiße Maus über den Arm laufen (cf. Nr. 272), während eine andere mit einem Kinde auf dem linken Arme, das mit einem Holzpferdchen spielt, zusieht.» (Ibid.) Vielleicht zu Nr. 306?

332b. L'écharpe transparente. (Ou. et H. 1893 Nr. 8.)

332c. Éplucheuse. (Ibid. Nr. 9.)

332d. Mère et enfant aux châtaignes. (Ibid. Nicht Nr. 207, das dort unter Nr. 21 gebucht.)

332e. «Ein kleines Kind, auf dem Bauche liegend und von seiner Mutter gehalten, betrachtet im Spiegel den Reflex einer Grimasse, worüber sich eine andere junge Frau amüsiert.» (Katalog Gillot Nr. 771.)

332f. «Eine Mama beugt sich über einen Wasserbehälter, um dem Baby, das sie auf dem Rücken trägt, den Reflex ihres Bildes im

Wasser zu zeigen.» (Katalog Hayashi Nr. 865. cf. v. Seidlitz, pag. 160. cf. Nr. 332g.)

332g. «Eine junge Mutter beugt sich nach hinten, ihr Baby auf dem Rücken, um es durch den Anblick seines (ihres?) Bildes in einem Wasserbehälter zu erfreuen. Das Unfühlbare des Reflexes im Wasser ist durch einen Druck von äußerster Zartheit wiedergegeben.» (Ibid. Nr. 904. cf. Nr. 332f.)

l) Schöne Frauen.

Hier war eine Einteilung, die irgendein Principium divisionis erschöpft hätte, nahezu unmöglich. Ich habe deshalb eine Gruppierung gewählt, die den Sammlern eine leichte Auffindbarkeit ihrer Blätter geben soll. Sachlich schwanken die Grenzen natürlich fortwährend, und manche der Serien gehörten vielleicht richtiger zu den «Frauenbeschäftigungen».

α) Silbergrundserien.

Es sind hier diejenigen Folgen auf Mikagrund aufgezählt, die um das Jahr 1790 entstanden sind und die Absicht zu porträtieren verraten. Alle geben Brustbilder oder Kniestücke. Kurtisanen mit eingeschlossen.

333. Fujo ninsō jūbin = «Zehn Typen von Frauenphysiognomien». Signiert: Sōmise[1] Uta-[2]maro-sha[3] gwa. Verleger: Tsutaya Jūzabrō. 10 Blätter. Titel und Signaturen in drei Längsstreifen nebeneinander, von denen der mittlere unbeschrieben. Um 1790.

Die Serie, mit das Schönste, was Utamaro geschaffen, gibt die Büsten junger Mädchen oder Frauen bei mannigfachen Beschäftigungen. Sie gehört, wie die folgenden, zu den schöngesichtigen, großäugigen Typen, in denen der Meister zum erstenmal eine eigene Auffassung der Frauenschöne verkündigt hat. Sie ist bis auf die Fleischteile opak gedruckt auf ganz hellsilbernem durchsichtigen Mikagrund. Die Farben sind äußerst zart. Wir glauben, einen Traum des Harunobu erfüllt zu sehen.

Ein Mädchen mit langer Tabakopfeife. Das Haar ist über der Stirn merkwürdig geknotet und fällt vom Hinterkopf in langen Strähnen herab. Nur ein Band hält es fest. Die Schöne hat nur ein großes Kleid übergeworfen, das die Büste sehen läßt. Es zeigt das Seeigelmuster und ist mattgrünblau gefärbt. Ein blaßtürkischroter schmaler Gürtel mit dunklen

---

[1] = «einer, der Physiognomien sehen läßt oder ausstellt». So wörtlich. Die Bedeutung, die auch möglich wäre: «Einer, der aus den Gesichtszügen das Schicksal raten läßt», gibt keinen Sinn.

[2] Uta mit beiden Zeichen geschrieben.

[3] Dies -sha findet sich auch sonst an Utamaros Namen. Es bedeutet nur «Herr, Person, Mann», = mono, und entspricht dem -san. Das Wort geisha wird z. B. mit demselben Zeichen geschrieben.



Nr. 370. Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.

Nishiki-ori Utamaro katashin moyō.
(Ein Modell nach der neuesten Mode des Brokatstoffwirkers Utamaro.)
(Übersetzung des Textes pag. 113.) Beispiel der Gruppe ohne Konturen.



Svastica-Mäandern, vorn zu einer Schleife geschlungen, hält es zusammen. Der ermüdete Blick des Mädchens, der Zustand ihres Haares und Kleides zeigt, daß sie sich nach dem Bade ausruhen will. Dann verstehen wir auch die Geste der linken Hand, die die Falten des Kleides nach den bloßen Stellen zusammenschiebt: Sie muß sich vor dem Zugwind schützen. (Sammlung Wagner. Katalog Hayashi Nr. 801, Abb. Sammlung Stadler. Hier das Grünblau des Kleides noch dunkel. Katalog Gillot Nr. 756, Abb.)

Eine Dame liest in einem mit beiden Armen emporgehaltenen Briefe. Über ihren großen Augen sind die Brauen wegrasiert. Ihr derbgesundes, rundliches Gesicht sitzt auf sehr schmalem Halse. Ihr Oberkleid ist blaßmeergrün mit feinen hellen Punkten, sein oberer breiter Rand schwarz, das Mon zeigt die oni-tsuta-(= gezacktes Efeublatt) Form. In feinem Kontrast zum Kimono steht der mattgelbe Gürtel mit einer Art schwarzem Rankenmuster. Das Unterkleid ist helloliv mit fast weißen kleinen Ringen gemustert. (Sammlung Jaekel. Katalog Gillot Nr. 744 [«schwarzer Gürtel»] dies oder zu Nr. 340?)

334. Fujin sō gaku jū tei = «Zehn Formen von Typen gelehrter Frauen». Signiert: Sōmi[1] Utamaro[2] gwa. Verleger: Tsutaya Jūzabrō. 10 Blätter. Titel und Signaturen wie die vorige Serie, um dieselbe Zeit, vielleicht nur eine andere Folge der vorigen Serie, mit der sie in Ausstattung und Schönheit völlig übereinstimmt.

Eine junge Dame in blaßrotem Kleide, in das ein weißes Schachbrettmuster und über dieses gelbliche Streublumen gewirkt sind, mattrosenfarbenem Unterkleid und blaßgrünem Gürtel, der mit gelben Zickzackstreifen und kleinen weißen Ornamenten fein gemustert ist. Ihr Haar ist flügelartig, ähnlich wie das der Schönen Kiyonagas, frisiert, und wie dort fällt hinten ein kleiner Schopf herab. Unter den Nadeln, die es schmücken, krönt die eine ein Metallschmetterling. Die junge Schönheit setzt eine mattdunkelgrüne Lotoskapsel mit dem Stiele an den Mund, als wolle sie darauf blasen wie auf einer kleinen Trompete. Das matte Schachbrettmuster ihres Kimono verleiht dem schönen Blatte eine gedämpfte Pracht. Großer Schwung liegt in dem vom Winde geblähten rechten langen Ärmel. (Sammlung Wagner. Sammlung Jaekel.) [Abb. Tafel 15.]

Eine Dame, stehend gedacht, mit geschwärzten Zähnen und grauen Brauen, leicht melancholischem Gesichtsausdruck, niedriger Helmfrisur, hält die Linke unter dem Bausch des blaßgelben, heller geblümten Gürtels verborgen, während sie die Rechte — gleichsam gestikulierend oder skandierend — erhebt. Ihr Kimono ist dunkelschieferblau, fein braun gestreift und breit schwarz gerandet, ihre Unterkleider sind rot, saftgrün und violett mit weißen Ringelsternen. Aus dem Gürtel hängt ein Papiertaschentuch heraus. In dem Typ schimmert noch eine Spur von Kiyonagas Typen. (Sammlung Stadler. Katalog Gillot Nr. 741: «Le geste de compter du bout des doigts».)

In die zweite der drei Titelkolumnen ist der Name der betreffenden «gelehrten Frau» Uwaki[3] eingetragen, denn der Text sagt: «Porträt der Uwaki».

---

[1] = «einer, der Physiognomien sehen läßt».

[2] Uta in zwei Zeichen.

[3] Uwaki = «Flatterhaftigkeit, Unordentlichkeit in der Kleidung», und ist auf zwei Weisen geschrieben, also eine irrige Lesung ausgeschlossen.

Eine Schöne in einer Art Badekostüm oder unvollendetem Kostüm[1] blickt nach rechts, während ihr Leib nach links gewendet ist und sie nach dieser Richtung hin mit der Rechten ein weißes Schleiertuch abnimmt. Sie trägt in der kurzgesteckten Frisur eine lotosfruchtähnliche Haarnadel (cf. das erste Blatt). Ihr Busen ist offen, ihr Kleid zart blaßblau gefärbt, während weiße Runde mit dunkelblauen Phönixen oder Fasanen darüber gestreut sind. Ihr Obi ist ledergelb, mit schwarzen, federartig erscheinenden Bananenblättern dekoriert. In der Bewegung liegt höchste Anmut. (Sammlung Wagner.)

Katalog Nr. 323 (Kunstgeschichte) von Karl W. Hiersemann-Leipzig bucht sub Nr. 875: «Brustbild einer jungen Frau; sie betrachtet ihre schwarzgefärbten Zähne in einem Spiegel, den sie in der Rechten hält. Aus einer Folge mit dem Titel: Fujin Sōgaku Jittai (sic!), d. h. zehn Physiognomien der Frauen. Mikagrund mit Blindpressung. — 34 × 24,5 cm».[2]

335. Diesen Serien sind sicher die folgenden Blätter anzureihen:

Katalog Gillot bringt sub Nr. 734f.: «Auf rosa Mikagrund die Büste einer Frau in grauem Bademantel, das Haupt geneigt, um eine in ihrer großen schwarzen Frisur haftende Haarnadel zu fassen». Zwei Ausgaben. (Dasselbe Blatt Katalog Hayashi Nr. 809.)

Ibid. Nr. 736f.: «Auf rosa Mikagrund die Büste eines jungen Mädchens, Linksprofil, im Promenadenkostüm: Lila Mantel». Zwei Ausgaben.

Ibid. Nr. 738: «Büste einer jungen Frau im Ausgehkostüm, das Haupt in weißer Mütze, in der Hand ein offener Fächer».

Ibid. Nr. 743: «Auf Mikagrund Figur einer Dame in ganz schwarzer Gaze, die zwischen beiden Händen ‚le manche abaissé d'un écran' rollt». Dasselbe Blatt Katalog Hayashi Nr. 799 unter dem Titel: «L'Ingénue». Mir durch Photographie bekannt. Auf dem Fächer ein großes, auf der Robe kleine Efeublatt-Mon. Nach der Photographie ohne Titel und Signatur.

Ibid. Nr. 747: «Auf Mikagrund die Büste einer Frau, die eine Pfeife hält und mit geneigtem Haupte nach rückwärts blickt». Nicht zu Nr. 333.

Ibid. Nr. 748: «Auf Mikagrund die Büste einer jungen Frau, die das Ende eines Stoffes zwischen die Zähne preßt, um ihn zu falten».

Ibid. Nr. 749: «Auf Mikagrund die Büste einer Frau in blauem Kleide, die sich das Ohr abtrocknet».

Ibid. Nr. 759: «Auf Mikagrund eine junge Frau in hellem halboffenen Kleide, die einen Stoff ‚dans un avancement des bras' dreht, den Kopf zurückgewandt». Dasselbe Blatt Katalog Hayashi Nr. 798 mit dem Titel: «L'Amoureuse».

Katalog Hayashi Nr. 802: «Auf Mikagrund die Büste einer Dame, die in der Hand einen mit einer Seelandschaft dekorierten Fächer hält».

336. Serie von Brustbildern schöner Frauen auf weißem Mikagrund in der nämlichen Art und aus derselben Zeit wie die vorigen, ohne Titel, aber mit den Namen der betreffenden Damen. Verleger: Jūzabrō. Unbestimmte Zahl.

---

[1] Vielleicht geht uwaki darauf. Auch unsern «gelehrten Frauen» wird Nonchalance in der Kleidung nachgesagt.

[2] Sicherlich Nr. 740 in Katalog Gillot: «Auf Mikagrund eine Frau in halboffenem blauen Bademantel, die in einem Spiegel, welchen sie in der Hand hält, die Schwarzlackierung ihrer Zähne betrachtet», und Katalog Hayashi Nr. 802, der das Blatt fälschlich der Serie Nr. 333 anreiht.

Die Dame Tomimoto Toyohina betrachtet ein weißes Blatt oder einen steifen Stoff (ohne Konturen), auf dem blindgepreßte Chrysanthemen erkennbar sind. Ihr Gesicht ist individuell, die verhältnismäßig stark gebogene Nase geht auf Porträtähnlichkeit, die Wange zeigt die bekannte Vertiefung. Ihre Frisur ist einfach und vornehm, das Sammetschwarz der weichen Haare wirkt prachtvoll gegen den Silbergrund. Sie trägt einen schwarzen Mantel mit dem Wappen von sieben weißen Blütenstengeln, rote und weiße Unterkleider und einen ins Grünliche spielenden gelben Gürtel mit rötlichen Blüten. [Farbige Abb. Tafel 1.] (Sammlung Wagner. Katalog Gillot Nr. 746.)

337. Serie von Brustbildern schöner Frauen auf weißem Mikagrund in der nämlichen Art und aus derselben Zeit wie die vorigen, aber ohne Titel und Namen der Dargestellten. Verleger: Jūzabrō. Die Signatur «Utamaro fude» zeigt den eckigen Charakter der frühern Zeit. Unbestimmte Zahl. Die beiden in Katalog Gillot abgebildeten Blätter (s. u.) enthalten Rechtecke mit Schriftzeichen. Wohl spätere Ausgabe.

Dame, deren Typ an die der silbergrundigen «Niwaka»-Serie (Nr. 415) erinnert, in schwarzem, gelb und weiß mit Gitterchen gemustertem Kreppgewand, apfelgrünem, mit dunklen Wellen und Vögeln gestickten Gürtel und fleischrotem Unterkleid blickt scharf nach rechts. In der Linken hält sie einen blaßpurpurvioletten Blattfächer mit weißem Seeigelmuster und dem Efeublattwappen im Ringe. Prächtig wirken die Kontraste der Gewänderfarben. Die Augen sind besonders groß und oben leicht gerötet. (Sammlung Stadler. Abb. Katalog Gillot Nr. 729. Dort zwei Ausgaben genannt.) [Abb. s. Einband.]

Junge Dienerin, schlanker und kleingesichtiger als die Dame auf dem vorigen Blatte, serviert auf schwarzem Untersatz eine grüne Sake-Schale. Ihre Lippen sind bei dem vorsichtigen Banlancieren leicht geöffnet, in ihrer Frisur ist ein Strohbüschel nebst zwei halbrunden, herabhangenden Strähnen charakteristisch. Sie trägt ein blaues, weißgeblümtes Kleid, einen breiten schwarzen, mit graukonturierten Päonien gemusterten Gürtel und unter diesem eine noch im Ansatz erkennbare saftgrüne Schürze (cf. Nr. 80), die mit blutrotem Bande gehalten wird. Unterkleider, die an dem großen Halsausschnitt erscheinen müßten, trägt sie nicht. Dieses ganz ausgezeichnete Blatt, dessen Linienfluß von bezaubernder Anmut ist, erinnert in seiner ganzen Eigenart stark an Jean Etienne Liotards berühmtes Schokoladenmädchen in Dresden. (Sammlung Stadler. Abb. Katalog Gillot Nr. 731. [Nr. 742: «Büste einer Dienerin, die eine Teetasse trägt», müßte demnach ein anderes Werk sein.]) (cf. Nr. 43, Band II, Bild 2.)

338. Katalog Gillot nennt sub Nr. 732f. im Unterschied zu der silbergrundigen Niwaka-Serie (Nr. 415): «Auf mikaziertem Grunde drei Porträtbüsten, pyramidenförmig arrangiert». Zwei Ausgaben.

339. Nur durch Photographie ist mir ein Blatt aus einer Serie bekannt, die auch hierher gehören dürfte. Vom Titel erkenne ich: «. . . shichi-nin dai . . .». Verleger: Jūzabrō. 7 Blätter?

Schönes Mädchen, von dem nur ein Teil des mit zwei Frisurenschwänzchen (cf. Nr. 334) geschmückten Hinterkopfs und die linke Schulter sichtbar sind, blickt in einen großen runden mikagrundigen Spiegel, der, obgleich nur halb auf dem Bilde, doch über die Hälfte des Blattes einnimmt. Er gibt

ihr schönes Antlitz, ihre Büste und ihre rechte Hand wieder, die sich an der Flügelspitze der Frisur zu schaffen macht. Auf dem gestreiften, schwarzbortierten Kleide ist ein Glyzinen(?)wappen angebracht. Das Original muß zu den hervorragendsten Schöpfungen des Meisters gehören. [Abb. Tafel 17 a.]

340. Fujin sō gaku jū tei = «Zehn Formen Physiognomien gelehrter Frauen».[1] Nicht mit der gleichnamigen Serie Nr. 334 zu verwechseln, da hier der Verleger Tsuruya genannt ist und die Typen auf etwas spätere Zeit weisen. Auch zeigt das ähnlich dreigeteilte Titelschild rote Umrahmung und ist in seinem mittlern Teile beschrieben. Signatur ähnlich der andern Serie Misesō (statt Sōmise oder Sōmi, s. d.) Utamaro. Anfang der neunziger Jahre. Scheint Silbergrund zu sein.

Dame in perlhuhngemustertem Kleide, oben schwarz bortiert, mit dem tsuta-(Efeublatt-)Wappen, rotgelbgestreiften und braunen, mit weißen Seeigelsternen gezierten Unterkleidern, an den Ärmeln rot und grün, hält mit beiden Händen eine Schriftrolle empor, die sie an den Enden zusammenknittert. Die Schrift, die sie liest, erscheint auf der Rückseite der dünnen Rolle transparent. Der Typ steht denen der andern Serie noch ziemlich nahe. Der Text in Kolumne 2 und 3 des Titels sagt: «Diese Physiognomie zeigt Zurückhaltung und hat tiefverschämten und strengen Ausdruck. Es ist keine stupide Physiognomie, und nach andern Beobachtungen soll (dies Mädchen) später einmal eine sehr hohe Frau werden.» (Farbige Abb. bei Strange l. c.)

341. Einblattdruck (?) ohne Titel, Verleger-, Druckername und Signatur. Seite 91 erörterte Gründe lassen mich dies merkwürdige Blatt dem Utamaro zuschreiben und es um 1790 datieren.

Der Grund ist mit durchsichtigem Mikapulver bedeckt. Eine feiste Holländerin mit offener, etwas karikierter rechter Brust streichelt ein schwarzes, langhaariges Hündchen, das zu ihr aufblickt. Sie ist nur im Oberkörper, sich über eine Art Brüstung neigend, dargestellt. Auf was der Hund sitzt, ist unklar. Das runde Gesicht, offenbar Porträt, hat einen etwas melancholischen Ausdruck; die Iris der Augen ist grau gegeben, der Mund mit tiefem Schwarz schattiert. In ihrem Haar liegen grau- und schwarzgeschattete rote Röschen und Perlenschnüre; eine komplizierte Ohrbommel verlängert das Ohrläppchen auf unschöne Weise. Die Kleider sind wohl mit ihren länglichen grauvioletten, roten, olivgrünen und goldigen Flecken als schillernd gedacht. In der Linken hält die Dame einen oben umgestülpten, mit reichem Gold belegten Blattfächer. Die Technik ist so breit, die Farben sind so weich, daß das Blatt auf den ersten Blick wie ein Gemälde erscheint. Die starken Konturen sind dunkelgrau, bisweilen durch Schwarz vertieft. (Sammlung Succo.) (cf. Nr. 356.) [Abb. Tafel 18.]

342. Statt des Titels Streifen mit Gedicht. Verleger: Jūzabrō. Serie schöner Kurtisanen, deren Namen, Häuser und Kaburos in besonderm Quadrat verzeichnet sind. Kniestücke. Weißer Mikagrund. Gehört zu den «schöngesichtigen» Blättern von 1790.

---

[1] Strange, Japanese, Illustration zu Pl. IV: «ten famous women authors».

Die Kurtisane Hanaōgi («Blumenfächer») aus dem Ōgi-(«Fächer-»)Hause, nach rechts gewendet, hält in der Rechten einen Schreibpinsel, in der Linken eine Briefrolle. Sie trägt ein violettes Gewand mit den Doppelblüten ihres Wappens, einen graugelben Gürtel mit schwarzen Phönixen, deren Schweif in Rankenwerk ausgeht, und weißen Efeublättern, dessen Stoff wie Krepp aussieht, ein weißes Unterkleid mit ihren rotkonturierten Wappenblumen und noch drei rote und weiße Untergewänder, mit dem Obi zusammen sechs Kleidungsstücke. Der runde Kopf mit der eigenartigen Helmfrisur und den schönen, verhältnismäßig großen Augen gehört zu den angenehmsten Utamaro-Typen und zeigt mit einem Porträt derselben Schönen von Shunchō (Strange, Abb. zu pag. 37) große Ähnlichkeit. Die Formen des Ohres und die Schneidung seiner obern Muschel durch die Frisur sind fast identisch mit der Serie Nr. 333 aus demselben Jahre. Das beigefügte Gedicht (uta) lautet:

Nose rarete
miru yūgao no
Hanaōgi[1]

hito no kokoro ni
aki no kitareba.

«Als mir[2] der Herbst ans Herze trat[3],
Da wandelt' ich verstohlenen Pfad[4],
Und siehe! Mir erschloß die Nacht
Der Hanaōgi Blumenpracht.»[5]

(Sammlung Wagner. Katalog Hayashi Nr. 800 dasselbe?)

343. In die Nähe dieser Serie muß Nr. 758 des Katalogs Gillot gehören: «Auf Mikagrund Kurtisanenbüste in rosafarbenem Mantel auf pistaziengrünem Kleide; sie dreht das Haupt nach einem Kinde zurück, das ihr folgt.»

β) Porträtserien auf verschiedenfarbigem Grunde

mit Ausschluß von Kurtisanen, soweit sich dies aus Beischriften, Frisuren, Gürteln usw. feststellen läßt.

344. Ohne Titel. Verleger: Tsuruya. Brustbilder auf gelbem Grunde. Unbestimmte Zahl. Um 1790. Ist dem Blatte mit dem Männerkopf verwandt, der beim Fadenspiel eine Grimasse schneidet. (Nr. 234.) Schöne Farben.

Ein Mädchen in blauviolettem, weißgemustertem Kleide, rosa und roten Unterkleidern hält in beiden erhobenen Händen eine mit grünem Bande geschlossene blutrote Rolle. Vor ihr steht eine ältere Frau in ungemustertem

---

[1] yūgao viersilbig, Hanaōgi fünfsilbig zu lesen.
[2] Im Original das unpersönliche hito, das aber auf den Dichter geht.
[3] Seelisch gemeint.
[4] «stieg hinauf» usw. «ins Yoshiwara», term. techn.
[5] Yūgao ist eine Art Kürbisblüte, die sich erst am Abend öffnet. Wörtlich: «Abendgesicht». Das reizende Bild soll sagen, daß Hanaōgis Schönheit dem Traurigen Frühlingstrost bringt.

blauen Kleide und gelbem, mit grünen Figuren besticktem Gürtel, die auf die Rolle deutet. Die Typen zeigen alle Charakteristica der Silbergrundserien. (Sammlung Kurth.)

345. Bi-jin men-sō jū tei no zu = «Bilder von Physiognomien schöner Frauen in zehn Formen». Große Köpfe auf kleinem Format. 10 Blätter. Verleger: Tsuruya. Längere Beischriften. Anfang der neunziger Jahre.

Schöne mit großer Helmfrisur, nackt, gesunde Formen, nimmt ein Tuch mit der Rechten empor. (Katalog Gillot Nr. 799, Abb.)

Schöne mit großer Helmfrisur und geschwärzten Zähnen, nur mit Bademantel bekleidet, der die linke Schulter und Brust bloß läßt, hält in der Rechten eine Schere. (Desgl.)

Schöne in etwas geduckter Haltung, in der Rechten eine Sake-Schale, die sie zu präsentieren scheint. Gewand violett, gelbgrün, rot. (Sammlung Kurth.)

346. Meisho fūkei[1] bi-jin jūni sō = «Ansichten berühmter Orte: Zwölf Physiognomien schöner Frauen».[2] Der Titel befindet sich oben rechts, auf einem halbaufgewickelten Makimono ohne Darstellungen verzeichnet. Brustbilder. Verleger und Drucker nicht genannt. Oben gewölkter Rand. 12 Blätter. Mitte der neunziger Jahre.

Eine Dame in Orange, Schwarz und Violett nimmt ein Schleiertuch hoch. Ihre Wange zeigt eine auffallende Rundung. Auf der sonst leeren Titelrolle findet sich folgender fünfzeiliger Text, der den Titel erklärt: «Die zwölf Bildnisse schöner Frauen werden mit den Ansichten von zwölf japanischen Landschaften verglichen, nach denen man auf ihr Benehmen und ihren Geist Schlüsse machen möge. Alle diese Physiognomien sind durchaus verschieden und sollen ein Handspiegel für Liebende sein.» Vielleicht ist dies das erste Blatt der Serie. (Sammlung Wagner.)

Eine Frau in braunem, hellgestreiftem Kleide mit schwarzem Saume säugt ein Kind, dessen linkes Beinchen sie festhält. Das Kind spielt an ihrer rechten Brust. Die Frau hat geschwärzte Zähne, ihre Brauen sind rasiert. Auffallend ist, daß zwischen dem Schwarz des linken Auges und der hochgezogenen Wimper das Weiße erscheint. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin. Sammlung Rex.)

Ein junges Mädchen in ziegelrotem Kleide und weitem blaßviolettroten Unterkleide mit hellem Seeigelmuster reinigt mit einem festzusammengedrehten Papierstück ihre Tabakopfeife. Feine Farbentönung. (Sammlung Succo.)

Zwei Damen in Unterhaltung; die eine mit schöner helmartiger Frisur trägt ein helles, violettkariertes Oberkleid, ein rotes, weißgeblümtes Unterkleid und einen Blattfächer mit violettem Efeublattwappen; die andere, die ein rotes Tragband (?) über die Schultern zieht, ist in Blaßblau mit weißem Malvenblattdekor gekleidet. (Sammlung Rex.)

---

[1] Dies ist Untertitel und zweireihig über den Haupttitel bi-jin jūni sō gestellt.

[2] Diese Serie entspricht wohl Goncourts «Zwölf Frauenphysiognomien». 12 Blätter.

Ein junges Weib im Schmucke von acht Schildpatthaarnadeln drückt ihren kleinen Knaben an sich. (Mir nur aus einer Photographie bekannt.)

347. «Fünf Physiognomien schöner Frauen.» Diese Serie hat oben auf dem Blatte eine «Loupe». (Goncourt.)

398. Serie oder Einblattdruck auf opakem eisengrauen Grunde, ohne Titel, Verleger- und Druckerangabe. Zwei Ganzfiguren. Etwa 1795.

Ein Koto-Instrument zeigt das Interieur an. Stehende Dame mit chrysanthemengeschmückter Teekanne, auf ihrem Gewand ein Schmetterlings-Mon. Knieende Dame in höchst eigenartigem Schieferblau, die eine herrliche Staude weißer Chrysanthemen in eine Vase steckt. Das farbenprächtige Blatt ist nur auf Rot und Schieferblau gestimmt, Violett, Gelb und Grün fehlen gänzlich, so daß sogar die Blätter schieferblau gegeben und der Schildpattschmuck weiß gelassen ist. Eins der seltsamsten Werke des Meisters. (Sammlung Jaekel.)

γ) Serien «großer Köpfe» von Damen.

Es sind solche Serien aufgezählt, bei denen die Köpfe den Hauptteil der Blätter bilden und die nicht auf Kurtisanen deuten.

348. Ohne Titel. Verleger: Yuwatoya Kisabrō. Unbestimmte Zahl. Um 1790. Blaßgelber Grund.

Junges Mädchen mit dem runden, großäugigen Typ der Silbergrundserien und eng am Kopfe anliegender Helmfrisur. Die Augen sind, um sie noch runder zu gestalten, nach den Winkeln hin abschattiert. Das violette Kleid ist durch Blindpressung kreppartig gemacht und mit weißen Orangefrüchten und -blättern in leicht naturalistischen Formen bestickt. Vom Gürtel erscheint noch ein prachtvoll wirkendes blutrotes Stückchen. (cf. Nr. 349.) Die Linke nimmt ein weißes, graublau geschattetes Schleiertuch um die Schultern. (Sammlung Succo.) [Abb. Tafel 17b.]

349. Statt des Titels Schriftzeichen, dahinter ein Fächer mit einer bildlichen Darstellung. Verlegersignet: Yamamatsu. Grund mit weißen Blüten und Wellen zart blindgepreßt. Die großen Köpfe haben braunrote Konturen wie das Triptychon mit den Awabi-Taucherinnen Nr. 159. «Federhaare.» Noch erträgliche Proportionen.[1]

Ärmel erhoben. Kleid weiß mit mattbraunviolettem großen Seeigel- und Zickzackmuster. Koloristisch großartig wirkt dazu eine kleine Spur des saftgrünen Gürtels. (cf. Nr. 348.) Unterkleid rosa. Im Titelfächer ein Reiter, der durch einen Bach sprengt.

350. Ohne Titel. Verleger: Fujiyama. Große Büsten, unbestimmte Zahl. ca. 1795.

Dame in rotbraunem, gelbkariertem Kleide, blaßolivfarbenem Obi, rehbraunem (früher blauem?) Unterkleid mit weißen Seeigeln nimmt ein rehbraunes Überkleid mit schwarzer Borte um. Schöne Helmfrisur. (Sammlung Wagner.)

---

[1] Die Serie muß mit Goncourts: «Sechs schöne Köpfe von Yedo verglichen den sechs Läufen des Flusses Tamagawa» große Ähnlichkeit haben.

351. Tō-sei me fūzoku tōri = «Beschäftigungsarten der Frauen von heuzutage». Verleger: Murataya. Eine Folge dreier großer Frauenköpfe auf silberbraunem Mikagrund (?). Vom Kinn bis zum Ansatz des Stirnhaars sind 15—16 cm, also nur etwas weniger als Lebensgröße.

Auf gebräuntem Papier. Kopf und Büste einer schönen Dame sind so in das Blatt komponiert, daß die Achsen von Gesicht und Leib der Diagonale des Blattes parallel sind. Das Sammetschwarz der weichen und durchsichtigen Haarmasse steht prächtig zum silberbraunen Grunde. Die Dame trägt ein violettes Kleid mit dem Doppel-Mon: oni-tsuta (gezacktes Efeublatt) und naka-kage oni-tsuta (bortiertes gezacktes Efeublatt), einen mattkarminroten Obi mit hellen Ornamenten, ein rotes, weißgezacktes und ein weißes Unterkleid. Ihr Klappfächer, der in wundervoller Feinheit die untere rechte Ecke des Blattes deckt, ist weiß und olivgrün gestreift. Die Beischrift lautet: ue-bin no nyōbō = «eine Dame erster Qualität». (Neudruck.)

Kopf mit aufgelöstem Haar emporgehalten und mit der Linken gestützt. Kleidung nur ein weißer, violett gemusterter Bademantel, der die Brust offen läßt. Ein Fächer unten rechts in schöner Überschneidung, der einen Silberreiher in einer Schneelandschaft zeigt und wie aquarelliert wirkt. Beischrift: chū-bin no nyōbō = «eine Dame mittlerer Qualität». (Neudruck.)

Im Haare ein brauner Holzkamm mit weißer Blume. Schwarzes Oberkleid, violettes Unterkleid mit Seeigelmuster. Die Schöne fädelt einen roten Faden ein. Beischrift: ka-bin no nyōbō = «eine Dame letzter Qualität». (Neudruck.)

352. Meisho koshikake[1] hakkei = «Acht Ansichten berühmter Orte vom Stuhle aus (?)». Verleger: Yesakiya. 8 Blätter. Zeit der Rebusserie Nr. 402.

Dame in violettem, weißgestreiftem Kleide, schwarzem Gürtel, rotem und weißem, mit roten und violetten Orchideen bestreutem Unterkleid nippt an einem Kelchglas mit gelbem Weine, dessen Transparenz sehr unvollkommen erreicht ist. Halsweite 3,4 cm, Gesichtshöhe 12,5 cm! (Sammlung Rex.) Vgl. ein ähnliches Sujet der Serie Kyōkun oya no megane (Nr. 238).

353. Kō-mei bi-jin rokka-sen. (Da rokka-sen ganz ungewöhnlich geschrieben ist, wage ich keine Übersetzung.) Verleger: Yamamoto Omiya. 6 Blätter. «Federhaare.» Hinter dem Titel die Namen der Schönen als Bilderrätsel. (Goncourt: «Les femmes choisies?»)

Großer Kopf ohne Brauen. Die Hand legt ein weißes Schleiertuch um. Das Kleid ist sattblau mit weißen Seeigelsternen gemustert. Prachtvoll wirkt die Wölkung der tiefen Farbe, besonders da, wo die Ränder am weißen Dekor verwaschen sind. Vom Gürtel erscheint noch ein dunkelgrünes Stück (cf. Nr. 348. 349). Das Viereck mit dem Bilderrätsel enthält eine Landschaft mit einem Rabenflug vor glühendroter Morgensonne[2], ein gelbes Go-Spielbrett mit zwei schwarzen Brettsteinbüchsen und einen Haarschopf. Ein Japaner, den ich zu Rate zog, konnte nur den ersten Teil als Akegarazu lösen. Grauer Grund. (Sammlung Jaekel. Ein neuerer Nachdruck zeigt den Kopf von der andern Seite und mit Brauen.)

---

[1] Koshikake = «erhabener Sitz, Stuhl, Bank».
[2] Die Raben deuten auf Sonnenaufgang.



Aus Nr. 298. *a* Sammlung Wagner.

Musume hidokei (die Sonnenuhr der Mädchen), „Stunde der Ziege“.

Beispiel der Gruppe ohne Konturen.



Aus Nr. 368 a. *b* Sammlung Wagner.

Sono-kami zen-sai bi-jin soroi.

Hanamurasaki aus dem Tama-Hause.

Beispiel der Transparenz schwarzer Frauengewänder.



Großer Kopf mit mattrosa Papierhut, schwarzviolettschillernder Robe mit Kirschblüten-Mon, rotem Unterkleid mit Kirschblüten und weißem Unterkleid. Grauweißgestreifter Fächer. Das Rebusquadrat zeigt rechts einen gelben Kasten mit dem Schriftzeichen tō («echt, richtig»), auf dem Kasten einen Pinsel, darunter eine Art kleinen Sockels oder Deckels mit Pinienzweigen, links einen angelehnten gelben Deckel, davor einen Apparat wie eine Laterne, darunter zwei Puppen. (Neudruck.)

354. Ohne Titel. Vor Utamaros Namen: Shōmei = «echt». Verleger und Drucker signieren: Yamayama, Uchiyama. Die Serie gehört der bizarren Epoche des Meisters an. Eine weitere Übertreibung der Proportionen ist nicht mehr denkbar.

Großer Kopf mit der Inschrift: Tamamoto Koshin und fünf Textzeilen. In dem Inkarnat des Gesichts eine feine Röte. In der reichen Frisur glänzen Päonien aus weißem Metall. Die Halsweite beträgt 4 cm, die Gesichtshöhe 14 cm! Ein ungemustertes violettes Oberkleid, zwei rosafarbene und ein rotes Unterkleid mit großen weißen Blumen bilden die Garderobe. In der Rechten hält die «Schönheit» einen gelben Klappfächer, in der Linken einen weißen und dunkelgrünen Ball (tama). Die Gewandkonturen sind spitz, das ganze Blatt atmet Überreizung und Erschöpfung einer kränkelnden Phantasie. (Sammlung Jaekel.)

355. Ohne Titel. Fast lebensgroße Frauenköpfe. Der Verleger signiert Jin (Signet des Maruya Jimpachi). Ende der neunziger Jahre.

Dame in violettem Kleide, rosa und grauen Unterkleidern, auf einem ein schönes buntes Päonienmuster, hält in beiden Händen einen verschlossenen Brief. Beischrift: «Porträt der Osama aus dem Hause Abura.» (Neudruck.)

355a. Zu einer ähnlichen Serie wird ein Blatt ohne Titel mit Druckerzeichen Jō (Ue) aus der Sammlung Wagner gehören, das auf blaßgrauen Grund gedruckt ist.

Dame in Helmfrisur mit geschwärzten Zähnen und Federhaaren in einem weißlila, fein blaßblaugemusterten Bademantel hält ein violettes Schleiertuch mit weißen Seeigelsternen vor ihr Antlitz, dessen Fleischteile durch den Stoff rosig hindurchschimmern. Gesichtshöhe 13,5 cm, Halsweite 4,5 cm! Herrliche Transparenz.

356. Hokkoku go iro sumi = «Fünf farbige und schwarze Bilder des Nordlands».[1] Zum Zeichen unter dem Namen Utamaro cf. pag. 116 f. Der Titel steht in der gewöhnlichen langen, oben abgerundeten Fläche, die aber hier mit dunkelgrüner Farbe bedeckt ist. Ockergelber Grund. Wohl beabsichtigte Karikaturen.

Ein großer Frauenkopf mit strähnigem Haar, fleischigem Gesicht, starkem Hals, karikierten Zügen. Die Brüste sind offen, eine ganz nackt (cf. Nr. 341), das Gewand ist schwarz mit dem Muster weißer Gitterchen, sein Rand purpurviolett mit kleinen weißen Ringen. Die Hand stochert in den Zähnen. Eine höchst humorvolle Schöpfung (cf. Nr. 341). (Sammlung Jaekel.)

357. Ohne Titel. Dasselbe Zeichen unter dem Namen wie auf der vorigen Serie.

---

[1] Genau: «Fünf Farben und schwarze Tusche aus der Nordprovinz».

Eine Schöne in Dunkelblau will sich die Brauen mit einem Pinsel schwärzen und blickt zu diesem Zwecke in einen Handspiegel, der ihr Antlitz zurückwirft. Der Spiegelgrund sowie eine ihrer Haarnadeln ist mit silbernem Perlmutterstaub gefärbt.[1] (Sammlung Wagner.)

δ) Ganzfiguren von Kurtisanen.

358. Ohne Titel. Verleger: Jūzabrō. Grauer Grund. Unbestimmte Zahl. Frühzeit der Kiyonaga-Typen. Quadratische Signatur.

Blühende Kirschbäume, im Hintergrund eine Hausflagge mit dem Hammer des Daikoku. Die Kurtisane Haruhino (Frühlingstagaue) aus dem Ōgi-ya, die Utamaro auch später auf einem Triptychon (Nr. 181) abgebildet hat, promeniert mit zwei Shinzō und zwei Kaburo, die die Namen Harusono, Harukinu, Harukase und Harukuchi führen. Die leichtgefärbten Gewänder sind rot, gelb, grün und braun getönt. Eine Dame sitzt dabei und sieht zu. Sie trägt ein Kleid mit dem bekannten «Perlhuhnmuster». (Sammlung Wagner.)

359. Na-wo-toru sake roku ka-sen[2] = «Die Abzeichen der sechs berühmtesten Sake-Häuser». Verleger: Jūzabrō. 6 Blätter. ca. 1790.[3] Der Titel steht oben links auf einer roten Sake-Schale, darunter ein Doppelschild mit einer Sake-Firma und einer Kurtisanenadresse, hinter den Inschriften Blumenarrangement. Je eine Kurtisane auf ziegelroter Matte (cf. Nr. 380). Gelber Hintergrund. Alle Konturen sind grau gedruckt, selbst die Signaturen. Schwarz erscheint nur bei den Titeln, bei Haar und Auge und Gewandmustern. Wunderbar feine und reiche Blindpressung.

Die Kurtisane Shiratsuji aus dem Wakana-Hause, dessen Bewohnerinnen Utamaro auch sonst abgebildet hat, sitzt und schreibt auf ein Blatt. Die Schrift schimmert durch, so daß wir sie in Spiegelschrift sehen. Den schönen Kopf krönt eine hohe, helmartige Frisur. Ihr mattgrauviolettes Oberkleid, das von den Schultern herabgefallen ist, hat unterhalb der Kniehöhe weiße Mume-Blüten und große schwarzlackierte kaiserliche Wagen. Innen ist es weiß mit großen geometrischen Sternen in Blindpressung. Der Gürtel ist weiß, mattgrau und gelb gemustert. Seine feine Pressung zeigt, daß er aus schwerem Gold- und Silberbrokatstoff gedacht ist. Ähnlicher Stoff ist zu dem mattziegelroten, mit weißen Blüten bestickten Unterkleid verwendet. Dann folgen weiße und rosenrote Gewänder. Das unterste ziegelrote Gewandstück, das von der Taille bis zu den Knöcheln reicht, läßt in ähnlicher Koketterie, wie es einige Torii-Meister geliebt haben, einen Teil der Wade sehen. Die lilienschlanke Gestalt, deren Formen trotz ihrer Länge ein großer Anmutszauber umgibt, und die äußerst zarten, wundervollen Farbentöne

---

[1] Vielleicht verwandt mit der Serie, von der Goncourt pag. 157 ff. spricht: «Serie auf Silbergrund mit Spiegeln, die mit richtigem Lack geschwärzt sind. Auf andern Drucken angesilberter Fond, darauf das Fleisch der Frauen wie Teerosen. Türkisblaue Roben oder Rosa der Johannisbeere, goldgrünes Gelb.» cf. Nr. 390.

[2] Mit sen = utsutsu weiß ich nichts anzufangen.

[3] So auch Goncourt und v. Seidlitz.

zeigen des Meisters schönstes Können. Der Besitzer oder die Besitzerin der Sake-Firma Momen-ya heißt Otokoyama.[1] Der Name findet sich noch einmal in großen, dunkelroten Zeichen auf einem gelben Korbe geschrieben, vor den ein zarter Blütenzweig gesteckt ist. (Sammlung Kurth).

360. Roku Tamagawa = «Sechs (Ansichten) des Tama-Flusses». Unter dem Titel kleiner die Namen der Häuser und Kurtisanen, außerdem in verschiedener Umrahmung ein Gedicht. Verleger: Tsutaya Jūzabrō. Braunes Papier. Schönes Sammetschwarz, reiche Blindpressung. 6 Blätter. Die Serie ist gleichzeitig mit der Sake-Firmenreihe (Nr. 359), also um 1790.[2]

Die Kurtisane Kisegawa aus dem Matsuba-ya kniet und stützt sich auf die rechte Hand. Ihre Gewänder sind reich gepreßt, ihr Oberkleid zeigt Kraniche und Wellen. Vor ihr kniet eine Kaburo in blauem, hellgeblümtem Kleide und schwarzem, hellgemustertem Gürtel. Ihr Kopf ist von hinten gesehen. Sie hält ein Brettchen mit den Figürchen einer Pinie und zwei Wäscherinnen, deren Waschkeulen sie vermittelst eines Fadens in Bewegung setzt. (Sammlung Rex.)

Eine Kurtisane und eine Shinzō sitzen vor einem großen Plumeau. Die Shinzō entrollt einen konturlosen Kakimono, auf dem nur in Reliefpressung Wellen und Möven dargestellt sind; die Kurtisane deutet mit ihrer Tabakopfeife darauf. Das Blatt wirkt durch die wunderbar reiche und feine Pressung und den tief sammetschwarzen Gürtel der Shinzō besonders prachtvoll. (Sammlung Rex.)

361. Ohne Titel. Nur Name des Hauses und der Kurtisane. Verleger: Tsutaya Jūzabrō. Unbestimmte Zahl. Anfang der neunziger Jahre. Kein Hintergrund und Boden.

Die Kurtisane Mitsubana aus dem Tsuru-Hause hockt und schreibt an einem langen Briefe. Sie trägt ein tiefschwarzes Oberkleid, auf dem ein Doppelwappen[3], Kranich im Rund und Efeublatt, angebracht ist, darunter ein gleichfalls ungemustertes violettes Gewand, einen weißen und grünen Gürtel mit roten Arabesken, rote und grüne Unterkleider. (Sammlung Rex.)

362. Fūryū shichi Komachi = «Sieben Schönheiten (der alten Dichterin) Komachi (gleich)». Titel in gewölbtem Streifen quer über einen Prinzessinnenfächer gestellt. Ganzfiguren, oben Gedichte (der Komachi?), Hintergrund nicht angedeutet. Verlegersignet: Jō (Ue) unter Yama. 7 Blätter. Anfang der neunziger Jahre.

Kurtisane in großgeschachtem Mantel mit vorn geschürztem schmalen Gürtel hockt und liest einen halbzerrissenen Brief, dessen anderer Teil zu ihren Füßen liegt. Eine hübsche Kaburo ordnet ihr lang aufgelöstes Haar. (Mir nur durch Photographie bekannt.)

---

[1] Ein japanischer Lektor behauptet, Otokoyama (Mann, Berg) sei wahrscheinlich eine Sake-Art. Es steht aber dem Kurtisanennamen genau parallel. cf. Nr. 258.

[2] Wohl Goncourts: «Curtisanes comparées à six vues de Tamagawa». Zweite Folge. 1780—1790. 6 Blätter.

[3] Zur Sitte der Doppelwappen cf. die Beschreibung des «Jahrbuchs» (Nr. 43, Band I, Bild 2).

Katalog Barboutau II Nr. 979, pag. 92 zitiert den Titel, übersetzt ihn unrichtig: «Sept representations populaires de la poétesse Komachi» und beschreibt ein Blatt: «Cette planche nous montre une toute gracieuse jeune femme tenant de la main gauche une lettre commencée et de l'autre son pinceau».

363. Ohne Titel. 31 × 14 cm. Dreifarbendruck Rot-Blau-Gelb, ein Grün durch Überdruck von Blau und Gelb gewonnen. Vielleicht für Massenvertrieb bestimmt. Um 1790.

Die Kurtisane Meina aus dem Tama-Hause, stehend, eine äußerst graziöse, gesund proportionierte Erscheinung, nimmt ihr blaues, weißgeblümtes Kleid über dem Schoße zusammen. Ihr schärpenartig gebundener Gürtel ist gelb, eins ihrer Dessous rot mit weißen Sternen. Ihre Linke ist unter dem rotgefütterten Ärmel verborgen. Hinter ihr steht ein Wandschirm mit einem Blütenzweig. (Sammlung Jaekel.)

364. Sono-kami zen-sai nigao soroi = «Vollständige Sammlung ehemals blühender Porträts». Verleger oder Drucker signiert Waka. Unbestimmte Zahl. ca. 1795. Gelber Grund.

Eine Oiran mit einem Fächer, auf dem ein Gedicht verzeichnet ist, in sitzender Stellung. Durch geschickte Überschneidung wirkt die Gestalt sehr groß. Sie trägt ein schwarzes Schleierkleid, einen apfelgrünen Gürtel und weiße und rote Unterkleider. (Sammlung Wagner.)

365. Mei-kun gaku ya sugata = «Bilder berühmter Kurtisanen aus musikalischen Häusern (?)». Verlegersignet: Maruya Jimpachi. Kleine Figuren ohne Hintergrund, oben violette Wölkung, Name des Hauses, der Kurtisane, der Kaburo. Etwa Mitte der neunziger Jahre. Unbestimmte Zahl.

Die Kurtisane Karakoto aus dem Chōji-Hause, sitzend. Sie hält in der Rechten einen weißen Blattfächer, mit der Linken befestigt sie eine Haarnadel. Ihr blaßviolettes Kleid ist mit steigenden, rot und grün beschwingten Kranichen geziert, ihr Gürtel tiefschwarz mit Olivmuster, ihre Dessous rot und weiß. (Sammlung Rex.)

366. Seirō kabuki ya tsushi ye tsukushi = «Sammlung (?) von Verkleidungsbildern in Theateraufführungen der ‚Grünen Häuser'». Verleger: Tsuruya. Mindestens 10 Blätter. Grauer Grund. Neunziger Jahre.

Oben ein Blütenzweig. Zwei Schöne des Matsuba-Hauses. Die eine hockt am Boden. Sie trägt ein mattbraunes Kleid mit dunkelbraunen Blüten und hält auf schwarzem Lackstativ eine große Schauspielerfigur. Diese Marionette ist ziegelrot, sammetschwarz und mattbraun gekleidet, trägt zwei Schwerter und einen offenen Schirm, auf dem die drei Quadrate des Wappens des berühmten Schauspielers Danjūrō sichtbar sind. Die andere Kurtisane steht hinter der Gefährtin und legt den Rücken der rechten Hand ans Kinn. Ihre reiche Robe ist dunkelsaftgrün gefärbt und mit weißen Pflanzenmotiven gemustert, ihr Gürtel lederbraun mit gelben Chrysanthemen, ihre verschiedenen Unterkleider lederbraun, ziegelrot, weiß. Die Farben wirken höchst vornehm, die Komposition ist äußerst graziös. (Sammlung Rex.)

367. Seirō tetori hakkei = «Acht Ansichten erfahrener (Damen) der ‚Grünen Häuser'». Verleger und Drucker nicht genannt. Name des Hauses, der Kurtisane und der beiden Kaburo. Ende der neunziger Jahre.

Mattbraune und saftgrüne Töne. Die Kurtisane Yosooi aus dem Matsuba-Hause, ihre Kaburo Nihoi und Yayoi und eine Shinzō auf der Promenade. Weder Boden noch Hintergrund. (Sammlung Rex.)

368. Ohne Titel. Verleger signiert Mori. Name der Häuser und Kurtisanen. Ganzfiguren ohne Hintergrund. Ende der neunziger Jahre.

Die schöne Kisegawa aus dem Ōgi-Hause hockt und schaut von der Lektüre eines Buches auf. Ihr blaugrünes Oberkleid trägt ein auf ihren Namen deutendes Wellenmuster (cf. Nr. 374), ihr Unterkleid ist ziegelrot und ihr Gürtel braun mit weißem Dekor. Hinter ihr steht die berühmte lilienschlanke Hanaōgi, auf dem rehbraunen Oberkleid das Dreifächerwappen des Hauses in Grün, Gelb und Weiß, auf dem schwarzen, lang herabfallenden, mit grauen Svastica-Mäandern gemusterten, unten mit einfacherm Mäander bortierten Gürtel große Malvenblätter und ein riesiger blaßgelber Fächer. (Sammlung Rex.)

368a. Sono-kami zen-sai bi-jin soroi = «Vollständige Sammlung ehemals blühender schöner Frauen». Verleger oder Drucker signiert Waka. Unbestimmte Zahl. Knieende Figuren von Kurtisanen berühmter Häuser.

Eine Kurtisane aus dem Kranichhause (Dai-Tsuru-ya) trinkt Sake. Ihr ungemustertes Oberkleid ist rehbraun, darunter trägt sie ein blaßziegelrotes Gewand mit weißen Blütenrispen, wieder darunter ein mattrosa Kleidungsstück. Ihr Obi ist lederbraun mit bronzegrünen Svastica-Mäandern. Feine Farbenstimmung. Hals 2,5 cm, Kopf 10 cm, Handgelenk 0,8 cm! Gelber Grund. (Sammlung Wagner.)

Die Kurtisane Hanamurasaki aus dem Tama-Hause, knieend, die Arme gestreckt, die Hände mit den Fingerspitzen zusammengelegt. Ihr Kleid ist grauschwarz, durchsichtig, mit weißen Pünktchen besät, am untern Teile mit Chrysanthemen geschmückt, ihr bronzegrüner Gürtel trägt gelbe Drachenfiguren. Ihr Mon ist ein gelber Fächer. Als ihre Kaburo werden Sekiya und Teriba genannt. (Sammlung Gillot 739. Abb. Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin. Sammlung Wagner.) [Abb. Tafel 32b.]

368b. Statt des Titels ein Namensrebus (cf. Nr. 402). Verleger: Matsumura Yahe Nachfolger? Ganzfiguren knieender Kurtisanen.

Rückansicht einer knieenden Kurtisane vor einem Spiegel, auf dessen Kasten ein Doppelwappen angebracht ist. (cf. Nr. 43, I, 2.) Im Namensrebus ist folgendes Bild: Reisfeld (ta), Beschwörer vor einem Irrlicht (hidama) tanzend, Teeflasche und -schale (cha = Tee, ya-kan = Teekanne) — das gäbe etwa die Lesung: Dai tama-ya = «Großes Tama-Haus», das dem Utamaro wohlbekannt war — und für den Namen der Kurtisane: Schlange (ja), deren Zunge eine 9 bildet (ku), und ein Spielbecher (?) mit Kugel und vorgesetztem "-Zeichen. (Sammlung Wagner.)

369. Ohne Titel. Ganzfiguren auf gelbem Grunde. Verleger: Murataya. Das Signum ist höchst eigentümlich, Uta mit beiden

Zeichen und Ma-ro getrennt geschrieben, und dabei findet sich ein roter Stempel, dessen eckige Zeichen wieder den Namen Utamaro enthalten.[1] Etwa Ende der neunziger Jahre.

Eine Oiran aus dem Chōji-Hause mit zwei Kaburo. Die Kurtisane trägt eine violette Robe mit einem Weintraubendekor, das plastisch auf dem Kleide liegt, als wolle der Stoff die Früchte und Blätter abschütteln. Mir ist ein ähnliches Beispiel auf den Holzschnitten des Utamaro nicht vorgekommen. Ein Gürtel aus schwerem Brokatstoff umschlingt den Leib. Die Kaburo sind in Rot und Grün gekleidet. (Sammlung Wagner.)

370. Nishiki-ori Utamaro katashin moyō = «Ein Modell nach der neuesten Mode des Brokatstoffwirkers Utamaro». Ist wohl Einblattdruck. Verleger: Tsuruya. Nach 1797. Der Titel steht auf einer Rolle, die acht Zeilen eines pag. 113 f. übersetzten und besprochenen Textes enthält.

Der mattgelbe Grund ist weißgeblümt und mit Silberpulver bedeckt. Eine Oiran, nach links knieend, nach rechts blickend, der Leib in schönem Schwunge, rafft ihre Kleider zusammen. Das mattbraune Oberkleid mit hellbraunen Sternen blaßt nach der Mitte zu weiß ab. Der dunkelsaftgrüne Gürtel ist mit weißen Ringen gemustert, ein fleischrotes Unterkleid ist weißgeschacht, im Rot Ornamente, ein anderes ist mattrosa. Das Bild hat nur an Kopf und Händen Konturen! Der schöne Kopf und die nervösen Farben atmen unendliche Grazie. Über das neue künstlerische Problem ist bereits pag. 112 ff. gesprochen worden. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.) [Abb. Tafel 31.]

371. Seirō roku hana shizuka (?) = «Sechs .... der ‚Grünen Häuser'». (Starke Titelkursiven.) Verleger? 6 Blätter. Ende des Jahrhunderts.

Zwei Kurtisanen des Matsuba-Hauses; die eine kniet und schreibt einen Brief. Ihr Gewand zeigt ein Dekor von Mövchen, ihr Gürtel ist aus leichtem Stoffe faltig gebunden. Sie wendet sich zu einer hinter ihr stehenden Genossin, deren Gürtel ein Drachenmuster, deren Kleid am Unterteil, ihrem Mon entsprechend, Falkenfedern trägt. Sie hebt den linken verhüllten Arm zum Kinn empor. Hinter ihr erscheint eine Kaburo. (Katalag Barboutau II, Nr. 968 Abb.)

372. Kayoi kuruwa sakari hakkei = «Acht Ansichten beim Gehen und Kommen der Yoshiwara-Blüten». Verleger: Yamamoto Omiya. 8 Blätter. Nach 1795. Oben in einer Ecke ein Landschaftsbildchen.

Die Kurtisane Ichimoto aus dem Dai-moji-Hause sitzt bei der Toilette. Ihr Leib ist sehr lang, ihr Kleid ist mit großen Fischen gemustert, ihr Gürtel tiefschwarz gefärbt. Eine Kaburo in weißem Kleide mit großem lachsroten Bambusmuster steckt ihrer Herrin Nadeln ins Haar. Die Töne stehen prachtvoll durch den Kontrast des Schwarzes der Haare und des Gürtels gegen blasses Braun, Rot und Saftgrün. (Sammlung Wagner.)

---

[1] Es ist Goncourts: «Kurtisane zwischen ihren beiden Kaburo. Signatur Utamaros in klassischer Schreibweise mit seinem Stempel. Unbestimmte Zahl».

Eine Kurtisane des Kado-tama-Hauses hockt in etwas anstößiger Pose und sieht einer Shinzō zu, die mit einem Zusammensetzspiel beschäftigt ist. Das Spiel besteht aus einem weißen Papierblatt, auf dessen rechter Seite geometrische Schattenrisse verschiedener Figuren gemalt sind, die auf der linken Seite mit flachen gelben Holzstückchen nachgelegt werden müssen. In den Frauengewändern herrschen hellederbraune, saftgrüne und blaßgelbe Töne vor. Die Haare sind tiefsammetschwarz aufgedruckt. (Sammlung Rex.)

373. Katalog 322 (Asiatische Kunst) von Karl W. Hiersemann-Leipzig bucht sub Nr. 778: «Die Oiran Tsukioka[1] aus dem Hause Hiōgoya (Hyōgo-ya), Blumen aufzierend; darüber ein kleines Bild mit einem Mädchen, welches mit Puppen spielt. — 38 × 25,5 cm».

374. En-chū hachi sen[2] = «Acht Weise im Garten». (Untertitel: Name einer der Weisen.) Titel in zwei Streifen nebeneinander. Verleger: Tsuruya. 8 Blätter. Mattgelber Grund. Um 1800.

Die Kurtisane Takigawa («Strom des Wasserfalls») aus dem Ōgi-(Fächer-) Hause stehend und einen Kampffächer haltend. Körperlänge ohne Kopf zu Gesichtshöhe = 29 cm : 3,4 cm. Ihre Wange zeigt im Profil eine kleine Vertiefung. Ihre Frisur ist mit Papierstreifen geschmückt, ein langer Haarschopf fällt hinten herab. Auf dem violetten Kleide erkennen wir ihr Mon: mitsu wa chigai («drei ineinandergestellte Ringe»), ein Fächerornament, das auf den Namen des Hauses, und ein Gewoge von Kataraktwellen, das auf ihren eigenen Namen geht (cf. Nr. 368). Ihr Gürtel ist rot, ihre Unterkleider sind rot und rosa. Neben ihr steht eine Dienerin oder Freundin in derselben «Uniform» mit bronzegrünem Gürtel und hält eine Fruchtschale. (Neudruck.) (Farbig reproduziert in Fenollosa, «An outline of the history of Ukiyo-ye», Tafel XV.)

Die Kurtisane Hanatsuma aus dem Hyōgo-Hause (auch sonst von Utamaro abgebildet) in Violett und Weiß kniet und hält eine Sake-Schale. Ihre Kaburo in Rot und Weiß hat einen Kakimono mit einem Drachenbild aufgerollt und ihn an einen Stab gehängt, um ihn der Herrin zu zeigen. (Sammlung Wagner.)

Die berühmte Hanaōgi aus dem Ōgi-Hause in Blau mit buntem Obi sitzt mit gelöstem Haar vor einem Rauchservice und bläst eine Tabakswolke gegen einen Holzschnitt, den ihr eine Kaburo vorhält. Dieser Holzschnitt ist mit Utamaros Namen signiert. Sein Serientitel ist der Kleinheit wegen schwer zu erkennen. Das dritte und vierte der fünf Schriftzeichen ist bi-jin = «schöne Frauen». Er stellt eine Kurtisane in Ganzfigur dar, sicherlich ein Porträt der berühmten Hanaōgi selbst. Also eine Art vornehmer Reklame für die Kunst des Meisters. (cf. pag. 124.) (Sammlung Wagner.)

375. Ten-gachi[3] bi-jin ike-bana[4] awase = «Wettkampf zwischen lebenden Blumen und schönen Frauen». Verleger: Isumiya

[1] cf. «Jahrbuch» pag. 173.

[2] Der Titel ist doppeldeutig: «Acht Sen (sowohl ‚Weiser' wie ‚Starker', auch ‚von außerordentlicher Schönheit') im en (sowohl ‚Garten' wie ‚Liebreiz')».

[3] Ten heißt «point in einem Wettkampf», gachi «Sieg».

[4] Ike-bana ist eine Blume, die man ins Wasser stellt, um sie frisch zu erhalten.

Ichibei. 39 × 25,5 cm. Mattbraunes Papier. Anfang des 19. Jahrhunderts. Unbestimmte Zahl.

Kurtisane in blaßroten, graugelben und grauen Gewändern und schwarzem, buntgemustertem Gürtel kämmt knieend ihr langes Haar aus. Ihr rotes Lendenkleid und ein Stück ihres Kniees werden sichtbar. Ringsum Toilettengegenstände. Oben rechts ein Arrangement von Päonien und Glyzinentrauben. Einer der Blütenwedel ahmt die Linien ihres herabfallenden Haares nach. (cf. den Titel.) Der Leib zeigt bei großer Länge den S-förmigen Schwung. Das Sammetschwarz spielt gegen das Grau der Konturen eine große Rolle. Trotz mancher Übertreibungen wirkt das Ganze nicht unschön. (Sammlung Succo.)

376. Yūkun dessome hatsu ishō = «Erster Ausgang von Kurtisanen im neuen Kleide (?)». Verleger und Drucker ungenannt. Unbestimmte Zahl. Spätzeit.

Eine Oiran Tagasode aus dem Tama-Hause, eine Shinzō und die beiden Kaburo Kikuno und Mumeno gehen spazieren. Die Oiran trägt Schmetterlingsfrisur, ein weißes Oberkleid mit braunem Blumenmuster und reicher Svastica-Mäanderpressung, einen schwarzen Gürtel mit Drachenbildern und anscheinend sechs Unterkleider. Das Oberkleid der Shinzō ist blaßrosa, der Gürtel grün, gelbgemustert, sie trägt gleichfalls mehrere Dessous. Die Kaburo sind blaßrosa gekleidet. Eine sieht sich neugierig um. (Sammlung Wagner.)

377. Yūkun geisha hana awase = «Kurtisanen und Geisha, mit Blumen verglichen». Verleger: Isumiya Ichibei. Drucker? Nach Goncourt unbestimmte Zahl. Spätzeit. Oben gewölkter Rand.

Kurtisane und Kaburo. Die schöne Kurtisane (Kopf 5 cm, Leib ca. 46 cm) sitzt bei der Toilette. Ein gelber Kasten steht hinter ihr. Sie trägt ein schwarzes Oberkleid mit weißem Mon: fünfblättrige Blüte, etwa Kikyō, am Untersaum violette Blüten an grünen Blättern von weißen Punkten umgeben; einen ziegelroten Gürtel mit weißen Blumen; unter diesem ein olivgraues Kleid mit Triaden weißer Sechsecke[1] verziert; dann ein weißes Unterkleid, schließlich ein rotes Unterkleid, also mit dem Obi fünf Gewänder. In der Rechten hält sie einen Papierwulst. Die Kaburo, in Grün gekleidet, befestigt ihr eine Nadel im Haar. (Sammlung Wagner.)

Goncourt beschreibt ein sehr anmutiges Blatt: Zwei Frauen in kosender Haltung, deren eine am Boden hockt und in ihren Händen die Handgelenke der andern hält, die die Arme auf die Schultern der Gefährtin gelegt hat «dans un doux abandonnement de son corps penché sur son dos».

378. Shichi rō tsugi Genji-ye awase = «Sieben ‚Grüne Häuser' nacheinander, eine Auswahl von Genji-(cf. Nr. 498)Bildern». Verleger: Tsuruya. Drucker: Ushi? Spätzeit. Oben rechts Inschrifttafel über Blüten, stilisierten Vögeln und Schmetterlingen. 7 Blätter.

Die Kurtisane Shizuka aus dem Tama-Hause sitzt mit ineinandergelegten Fingern am Boden, im Gürtel einen Papierballen. Ihr Kleid ist mattblaugrau, ihr Wappen ein Wasserwegerich (omodaka[2]). Der große Gürtel ist

[1] Die Figur des Sechsecks heißt in der Heraldik gikko = «Schildpatt», von der Form der einzelnen Platten des Schildkrötenpanzers.

[2] Koryūsai hat ein gleichnamiges Mädchen desselben Hauses abgebildet.







Aus Nr. 73. Sammlung Kurth.

Yehon warai jōgo, Band I, Bild 2. Liebespaar beim Flötenspiel.
Kolorierung wahrscheinlich von der Gattin des Meisters.



äußerst bunt und großgemustert. Die Unterkleider sind rot und mattrosa. (Sammlung Jaekel.)

379. Ohne Titel. Oben kleine Landschaft. Verleger: Yesakiya. Je eine Figur mit Namen- und Hausbeischrift. Spätzeit. Unbestimmte Zahl.

Oben links in herzblattförmiger Umrahmung ein alter Weiser in einer Fluß- oder Seelandschaft. Die Kurtisane Ishikawa aus dem Matsuba-Hause in knieender Stellung. Sie nimmt mit der Linken den herabfallenden tiefschwarzen Mantel empor, auf dem unten in Weiß das große Bild eines steigenden Karpfen angebracht ist, während sie in der Rechten ihre Tabakopfeife hält. Sie trägt ein eisengraues Kleid und einen fleischroten Gürtel, der mit weißen, ineinandergesetzten Quadraten geziert ist. Ihr Wappen sind zwei sich kreuzende schwarze Falkenfedern in weißem Rund. (cf. «Jahrbuch», Einbanddecken Nr. 43, das ähnliche, aber nach anderer Richtung gekreuzte Wappen ihrer Gefährtin Some-no-suke pag. 173.) Vor ihr steht eine Lackkommode mit Rauchgerät (?). (Sammlung Rex.)

380. Ohne Titel. Oben blaßroter Streifen mit hellen Blüten. Verleger oder Drucker signiert Bun in einem Kreise. Knieende Kurtisanen auf roten Matten. (cf. Nr. 359.) Unbestimmte Zahl. Spätzeit.

Die Kurtisane Some-no-suke aus dem Matsuba-Hause (cf. Einbanddecken von Nr. 43, pag. 173) in violettem Kleide, olivgrünem, gelbdekoriertem Gürtel und tiefschwarzem, mit weißen Narzissen besticktem Mantel schlägt eine kleine Handtrommel. Sie trägt Schmetterlingsfrisur. (Sammlung Rex.)

381. Ohne Titel. Oben eine Wolke blaßroter Blüten. Fremdartige Druckersignatur. Außer den Namen der Kurtisanen und ihrer Häuser sind Gedichte beigeschrieben. Knieende Figuren. Spätzeit.

Die Kurtisane Kisegawa aus dem Ōgi-Hause taucht den Pinsel in einen Schreibkasten, um einen Brief abzufassen. Vor ihr steht eine kleine Vase mit zwei gelben Chrysanthemen, hinter ihr ein roter Tisch mit elf genau aufeinandergelegten, durch ein Gewicht (?) beschwerten Büchern. Ihr grünes Kleid trägt das ihrem Wappen ähnliche weiße Muster je dreier ineinandergeschobener Ringe, ihr violetter Mantel weiße Blüten und hellblaue Wellen. (Sammlung Rex.)

382. Ohne Titel. Kleines, fast quadratisches Format.

Eine Kurtisane mit einem Tellerhut promeniert mit zwei Kaburo, die Schirme halten. Die Töne sind verblaßt: Orange, Braun, Grün. Rechts stehen Bäume, der Hintergrund zeigt eine kräftig gezeichnete Landschaft. (Sammlung Jaekel.)

383. Iro kisoi go setsu hana yose = «Blumensammlung an fünf Festen des Liebeswetteifers». Verleger und Drucker ungenannt. Hinter dem Titel ein Blumenkranz. 5 Blätter.

Die Oiran Yosooi aus dem Matsuba-Hause, reichen Schildpattschmuck im Haar, liest knieend in langer Briefrolle. Sie trägt ein rehbraunes Kleid, schachbrettartig mit Saftgrün und Violett gemusterte weiße Unterkleider und einen schwarzen Gürtel mit großem Blumenmuster in Violett und Braun. (Sammlung Wagner.)

Ihr Wappen ist aber anders; jedenfalls die Vorgängerin dieser Kurtisane, die bei ihr Kaburo war.

384. Yūkun ji-fude gaku hinagata.[1] Verleger: Yamamoto Omiya. Drucker: Ushi? Oben in einer Ecke ein Landschaftsbild in schwarzem Rahmen mit Beischrift. Ganzfiguren von Kurtisanen und Kaburos. Unbestimmte Zahl.

Die Kurtisane Takigawa («Strom des Wasserfalls») aus dem Ōgi-Hause in reichem Schildpattschmuck im aufgelösten Haar blättert in einem Buche, eine ihrer Kaburo Onami oder Menami hält ihr Schreibzeug. Die Kurtisane trägt ein sehr buntes Kleid, auf dessen schwarzen Teilen die Fächer ihres Hauses und ihr gelbes Mon der drei Kreise erkennbar sind. Eins ihrer weißen Unterkleider zeigt reiche Blindpressung. Die Landschaft stellt, auf ihren Namen anspielend, einen Katarakt dar, auf dem Rahmen des Bildchens ist das Dreifächerwappen des Hauses angebracht. (Sammlung Wagner.) (cf. Nr. 374.)

385. Ohne Titel. Verleger- und Druckersignaturen: Nishimura Yohachi, «gedruckt von Yeijudō». Ganzfiguren. Unbestimmte Zahl.

Die Kurtisane Kisegawa aus dem Matsuba-Hause befindet sich auf einer Promenade. Sie trägt ein violettes Kleid und unter dem schwarzen, mit mächtigem Drachenmuster geschmückten Obi ein reiches Frou-Frou von Untergewändern in Gelb, Weiß, Rosa und Rot. Hinter ihr wandeln ihre beiden Kaburo Takeno und Sarino in orangerotem Kostüm und schwarzem, gelbgemustertem Gürtel. Sie schwatzen zusammen. Alle drei tragen das Mon der Kisegawa. (Sammlung Jaekel.)

386. Ohne Titel. Verleger oder Drucker signiert Bun-shiba (cf. Nr. 380, Bun, wie dort, im Kreise). Unbestimmte Zahl. Ganzfiguren. Blaßgrünblauer Grund.

Die Schöne Segawa (= Kisegawa) aus dem Matsuba-Hause kniet auf einer Art Söller und hat mit einer Schöpfkelle eine Staude violetter Schwertlilien begossen, von denen sie nun das Wasser ablaufen läßt. Das schwarzgrauviolette durchsichtige Kleid trägt ihr Wappen in Gelb und Weiß und am untern Saume gelbe und weiße Blütenräder, der grüne Gürtel ein großes Muster aus Ringsternen, das rote Unterkleid kleine weiße Ringe. Ihre Kaburo in violettem Kleide, grünem, rotgemustertem Gürtel und rotem Unterkleid bringt ihr für die Blumen eine gelbe Vase. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.)

387. Ohne Titel. Verleger: Isumiya Ichibei. Gedichte beigeschrieben.

Die Kurtisane Ichimoto aus dem Dai-moji-Hause, das Haar helmartig frisiert, in violettem Mantel mit Malvenblättern und Wellen, roten und weißen Unterkleidern kniet vor einem gelben Kübel, der mit Wasser gefüllt ist, darin Wasserlinsen und kleine Fische. Sie hält einen Blattfächer. (Sammlung Rex.)

ε) Brustbilder oder Kniestücke von Kurtisanen.

388. Hana awase shiki no bi-jin = «Schöne Frauen mit den Blumen der vier Jahreszeiten verglichen». Kniestücke. Kurtisanen-

[1] Yūkun = Kurtisanen, ji-fude = eigener Pinsel, gaku = Bildnis, hina-gata = Modell, Vorbild. cf. Nr. 40.

serie. Verleger signiert Mori. Ohne Signatur. Mattgraubrauner Grund. Etwa 1795. Wohl 4 Blätter.

Die Kurtisane Wakaba aus dem Wakana-Hause (ihre Kaburo heißen Haruno und Newano) in schwarzem Gewand, dunkelgrünem Gürtel, fleischrotem Unterkleid mit weißem Weinblattmuster und weißem Unterkleid, sitzend gedacht, gibt einer Dienerin Anweisungen. Diese in mattbraunem Kimono mit weißem Ringelmuster und weißen und roten Unterkleidern steckt eine Staude mit blühenden Narzissen (Frühling) in ein Bambusgefäß, das an einer gelben Latte befestigt ist, und hält in der Rechten eine Schere, womit sie die überflüssigen Blätter abgeschnitten hat. (Sammlung Wagner.)

389. Statt des Titels ein Rechteck mit zweizeiligem Texte. Daneben die Namen des Hauses, der Kurtisane, der Kaburo. Brustbilder. Verleger: Tsutaya Jūzabrō. Mitte der neunziger Jahre.

Genannt ist das Matsuba-Haus und die Kurtisane Yosooi (cf. Nr. 392) mit ihren Kaburo Nihoi und Omegi, die unter andern auch Yeishi dargestellt hat. Zwei Schönheiten, die eine mit hochfrisiertem Haar in Blau und Rosa, ihre Gefährtin hinter ihr mit aufgelöstem Haar in Violett mit großem Blumen- und Blattmuster und schwarzem Gürtel. (Katalog Barboutau II, Nr. 980, Abb.)

390. Yūkun kagami hakkei = «Acht Ansichten von Kurtisanenspiegeln». Titel ohne Umrandung. Verleger: Tsuruya. 8 Blätter. Brustbilder, grauer Grund. Mitte der neunziger Jahre.

Eine violett- und rotgekleidete Kurtisane sitzt hinter einem durchsichtigen grünen Mückenschleier und ordnet ihr Haar, während ihr eine Kaburo einen Handspiegel vorhält, in dem sich durch den Vorhang hindurch ihr Gesicht spiegelt. Die Kleider des Mädchens sind grün und violett, auf den Spiegelrahmen ist schwarzer Lack aufgetragen.[1] (Sammlung Wagner.)

391. Seirō bi-jin mei hana awase = «Sammlung berühmter Blumen von Frauenschönheiten der ‚Grünen Häuser'». Verleger: Yuwatoya Gempachi. Unbestimmte Zahl. Neben dem Titel die Namen der betreffenden Häuser und Kurtisanen. Ende der neunziger Jahre. Brustbilder.

Die Kurtisane Tsukioka aus dem Hyōgo-Hause und eine Gefährtin. Die eine, stehend gedacht, hat ein violettgestreiftes Kleid, rote und weiße Untergewänder und einen schwarzen, mit kleinen grünen Blütenblättchen und großen bräunlichen Bananenblättern dekorierten Gürtel. Die andere, sitzend gedacht, trägt ein blaßziegelrotes Kleid mit bunten Schmetterlingen und Schmetterlingsfrisur. Sie hält in der Rechten die Tabakopfeife. (Sammlung Succo.) [Abb. Tafel 29b.]

392. Ohne Titel. Verleger oder Drucker signiert Fuji. Je zwei Kurtisanenbrustbilder. Um 1795.

Die Kurtisane Yosooi (cf. Nr. 389), unter dem Kleide ein Bausch Papier, die aufgelösten Haare reich mit Schildpatt geschmückt, und die Kurtisane Yoyo-no-toshi, eine Sake-Schale in der Linken, beide aus dem Matsuba-Hause. Die reiche Kleidung der ersten ist mattbraun, saftgrün und hell-

[1] cf. Nr. 357, Anm. 1.

ziegelrot mit weißen Mustern ohne Konturen, so daß man an die schönen Farben der ersten Zweifarbendruckmeister erinnert wird. Ihr großer schwarzer Gürtel zeigt ein archaisierendes hellrotes Muster und saftgrüne Svastica-Mäander. Die zweite hat blaßrote und blaßbraune Kleider, ähnlich dekoriert wie die der ersten. Ein weißes Schachbrettmuster erinnert wieder an alte Zeiten. cf. Nr. 418. (Sammlung Succo.) [Abb. Tafel 27.]

393. Ohne Titel. Brustbilder von Kurtisanen und Kaburo. Etwas grelle Farben. Spätzeit.

Eine Kurtisane aus dem Ōgi-Hause mit einer ihrer Kaburo Akeba oder Kochō. Sie trägt ein saftgrünes Oberkleid, rote, violette und gelbe Untergewänder und einen schwarzen Obi mit grünen Malvenblättern und großen gelben Fächern mit violetten Schnüren, dem Wappen ihres Hauses. Die kleine Kaburo, den Finger am Munde, hat ein gelbes Kleid mit weißem Blumenwappen und bunte Unterkleider. (Sammlung Jaekel.)

394. Ohne Titel. Verleger: Tsuruya, Drucker: Ushi (?). Unbestimmte Zahl. Spätzeit. Brustbilder.

Graues Papier. Die Kurtisane Hanamurasaki[1] aus dem Tama-Hause in reicher Schmetterlingsfrisur. Sie nimmt graziös das von ihren Schultern fallende Oberkleid zusammen. Dies ist schwarz mit großen mattgelben, weißen und rosa Blüten gestickt. Eins ihrer Untergewänder ist blaugrün mit weißen Kastanienblättern und mattorange mit Ringelsternmuster bortiert. Der schwarze Gürtel zeigt ein großes archaisierendes Blumenmuster und mächtige hellbraune Svastica-Mäander. Die gedämpften Töne stehen zu dem tiefen Schwarz in prächtigem Kontrast. Das Köpfchen einer ihrer beiden Kaburo Kochō oder Teriba, puppenhaft klein und höchst merkwürdig frisiert, erscheint hinter ihr. Das Mädchen legt einen Finger an den Mund und blickt sich neugierig um. Auch auf ihrem mattbraunen Kleide sind weiße Kastanienblätter. (Sammlung Kurth.)

395. [Seirō roku Komachi?] = «Sechs Komachi der ‚Grünen Häuser'». (cf. die folgende Serie.) Erste Folge von Kurtisanenporträts. 6 Blätter.

Zu beiden Serien: v. Seidlitz: «Die Kamuros der ‚Grünen Häuser'; 6 Blätter. Fortsetzung: 7 Blätter.» Dasselbe?

396. Seirō shichi Komachi = «Sieben Komachi der ‚Grünen Häuser'». Signiert: Shōmei Utamaro fude = «Pinsel des echten[2] Utamaro», um das Werk gegen Fälscher zu sichern. Verleger signiert Isumisa. 7 Blätter. Die zweite Serie von Porträts (Kopf und Büste) berühmter Kurtisanen, die mit der alten Dichterin Komachi verglichen werden. Das Haus, das sie bewohnen, ihre Namen und die ihrer Kaburo sind dazu geschrieben. Goncourt nennt Shinowara aus dem Tsuru-ya, Kisegawa aus dem Matsuba-ya und Tukigama (wohl Taki-

[1] Ihr Mon ist ein Klappfächer. cf. Nr. 368a.

[2] Shō-mei heißt: «wirklicher unverfälschter Name». Dazu kommt der Stempel honke, cf. Nr. 402, pag. 115 f.

gawa). Von der zweiten vermutet er, sie sei Utamaros besonderer Liebling gewesen.

Porträt der Kurtisane Takigawa aus dem Ōgi-Hause. Das sammetartige Haar des interessanten Kopfes ist reich mit Schildpatt geschmückt und setzt an der Stirn mit feinsten, federartigen Härchen an. Die Kurtisane trägt nur ein Gewand: einen weißen Bademantel mit großen, aus blauen Strichelchen bestehenden unregelmäßigen Seeigelsternen, die den Schiller gewisser Muscheln nachzuahmen scheinen. Die Rechte scheint unter dem Gewand nach dem Hinterkopf erhoben, was der Komposition einen eigenartigen Schwung gibt. Als Kaburo sind hier genannt: Onami und Menami. Yeishō hat dieselbe Dame einmal in so verzweifelt ähnlicher Weise drapiert und fast in derselben Stellung porträtiert, daß man ihm den Vorwurf einer künstlerischen Anleihe kaum ersparen kann. Utamaros Signatur schützte also nicht vor Diebstählen. (Sammlung Wagner-Berlin.)

397. Seirō yūkun awase kagami = «Spiegel ausgewählter Kurtisanen der ‚Grünen Häuser'». Drucker: Yamada. Je zwei Kurtisanenbrustbilder. Sehr dünne Hälse. Unbestimmte Zahl.

Die Kurtisanen Kasugano und Utahama aus dem Tama-Hause nebeneinander. Die erste hat eine Schmetterlingsfrisur, blaßmeergrüne Gewänder, einen gelben Gürtel mit braunrotem «Renaissance»-Muster wie Goldbrokat, fleischrote, blaßmeergrüne, rosa und weiße Unterkleider, eins mit blindgepreßten Svastica-Mäandern. Die zweite nimmt ihr saftgrünes, buntfiguriges Oberkleid, das von den Schultern herabgefallen ist, zusammen. Ihre Unterkleidung ist wie die ihrer Gefährtin, auf dem fleischroten Gewand ein elegantes Schmetterlingsmuster. (Sammlung Jaekel.)

Die Kurtisane Kisegawa aus dem Matsuba-Hause in Blaßblau, Gelbrot und Kardinalsrot, ihren bunten Gürtel aufnehmend, plaudert mit der Kurtisane Some-no-suke aus demselben Hause. Diese hält einen langen Schreibpinsel (?). Ihre Hände sind beide unter dem tiefschwarzen Kleide verborgen, das nur durch das Wappen zweier gekreuzter Federn im Ringe dekoriert wird. Ihre Dessous sind kardinalsrot und blaßfleischrot. Die Halsweite der Kisegawa ist 2,5 zu 9,5 cm Gesichtshöhe. (Sammlung Wagner.)

398. S. Seite 271 hinter Nr. 347.

399. Yūkun meisho awase = «Kurtisanen mit berühmten Ortschaften verglichen». Brustbilder. Ohne Angabe des Verlegers.

Die Kurtisane Segawa (= Kisegawa) aus dem Matsuba-Hause mit Schmetterlingsfrisur, violetten, rosenfarbenen, grünen Kleidern mit weißen Mustern ohne Konturen, einem weißen Unterkleid mit hübscher Blindpressung, das Gesicht fein gerötet. Vor ihr eine Shamisen-Spielerin in Dunkel- und Hellviolett und Rot. (Sammlung Rex.)

400. Ohne Titel. Großes Format. Drucker signiert Waka. Brustbilder von Kurtisanen und Kaburos.

Die Kurtisane Karakoto (= chinesische Lyra) mit einer ihrer Kaburo Akeba oder Yayoi aus dem Chōji-Hause (cf. pag. 173). Sie trägt ein schwarzes Oberkleid mit weißem Efeublattwappen, rote und weiße Unterkleider und einen blaßblauen Gürtel mit archaisierendem Dekor. Ihr linker Arm ist erhoben. Das Oberkleid der Kaburo ist saftgrün mit weißen Pflaumenblüten. Beide blicken nach links. (Sammlung Jaekel.)

ζ) Serien «großer Köpfe» von Kurtisanen.

401. Ohne Titel. Gelber Grund. Die Kurtisanen tragen große Fächer mit Landschaften und Gedichten. Mitte der neunziger Jahre? Strenger Stil.

Kurtisane mit durchsichtigem schwarzen Kreppkleid, darauf das Mon des Efeublatts, violettem und rotem Unterkleid. Der große Kopf ist äußerst anmutig. Auf dem violetten Gewand finden sich verschiedene helle Schriftzeichen. (Neudruck.)

402. Go-nin bi-jin aikyō kisoi = «Ein Wetteifer von fünf schönen, liebenswürdigen Frauen». Serie großer Kurtisanenköpfe mit Bilderrätselmedaillons, die den Namen der Damen enthalten. Signiert: Shōmei (unverfälscht, wirklich, echt) Utamaro fude (Pinsel) und roter Stempel in Kürbisflaschenform mit dem Zeichen: hon-ke (Stammhaus, Gründer einer eigenen Schule; cf. pag. 115). Verleger: Yamamoto Omiya. 5 Blätter. Eine absichtliche Übertreibung der Verhältnisse zeichnet diese interessante Serie aus. Der Hals ist erschreckend dünn, die Konturen der Gewänder sind spitz und eckig, man merkt überreife Manieriertheit in jedem Zuge und versteht kaum den Meister mehr. Das Haar geht an den Schläfen in feine Federchen aus. Im Gesicht schimmert leichte Röte.

Kurtisane mit Fächer, dessen Rippen blindgepreßt sind, dessen Dekor braunrote Winden bilden. Ihr Kleid ist schwarz mit rotem, unangenehm spitzem Obersaum, ihr ebenso spitz vom dürren Halse abstehendes Unterkleid mattrosa. Oben rechts, vom Titel teilweise geschnitten, ist ein Kreis mit folgenden Gegenständen: Piniennadeln, einem Pfeil, einer Tabakopfeife ohne Spitze, einem Strom. Was kann dies höchst merkwürdige Rund bedeuten? Setzen wir die japanischen Vokabeln für diese Gegenstände, so erhalten wir: Piniennadel = matsu-ba, Pfeil = ya, Tabakopfeife = kiseru, also ohne Ende = kise[1], Strom = gawa — das Bilderrätsel gibt also den Namen einer Freundin des Malers und ihres «Grünen Hauses», nämlich den der schönen Kisegawa aus dem Matsuba-ya, dem «Piniennadelhaus»! (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.) [Abb. Tafel 34.]

Kurtisanenbüste in blutrotem Kleide und weißem, rotgeblümtem Unterkleid. Einige Haare der großen Helmfrisur hängen wirr herab. Sie hält in beiden Händen eine lange Briefrolle, in der sie liest. Den Brief hat einer ihrer Verehrer (?) geschrieben, er ist pag. 115 f. übersetzt worden. Das Bilderrätsel gibt eine Schmetterlings-(Chō-)Frisur (ji) nebst einem Pfeil (ya), also das Chōji-Haus, und eine rote Kirschblüte (sakura) nebst einem Pinienzweig (matsu). Eine Kurtisane Sakuramatsu kenne ich nicht, wohl aber bildet Koryūsai aus demselben Hause eine Kaburo Sakura und eine andere Matsuno ab. (Sammlung Kurth.)

Kurtisanenbüste (Hals: 4,5, Gesichtshöhe: 14 cm!) in hellblauem, rotviolettgestreiftem, schwarzgerandetem Kleide und violettem Unterkleid mit

[1] In derselben Art gekürzt, wie wir es bei unserm Rebus durch Weglassung eines Teiles des Bildes oder durch Apostrophierung tun. Vgl. C. Netto und G. Wagener, Japanischer Humor, pag. 173 f.

hellem Seeigelmuster befestigt mit der Linken eine Haarnadel, in der Rechten hält sie eine rote Schale. Der Name des Hauses könnte Okuba-ya lauten, den Namen der Kurtisane kann ich nicht erraten. (Sammlung Wagner. Sammlung Succo.)

403. Ohne Titel. Verleger: Tsuruya. Gute Proportionen.

Mattgrauer Grund. Das Haar des großen Kopfes «gefiedert». Die Kurtisane nimmt einen grauen Mantel um, der mit einem tiefgrünen Kranichfächermuster gestickt ist. Ihr Obi ist blaßorangefarben, das Unterkleid mit Deckweiß gedruckt. Die Frisur zeigt den schönen Schwung der Tōkaidō-Serie Nr. 272. (Sammlung Jaekel.)

404. Ohne Titel. Mattgrauer Grund. Richtige Proportionen.

Mattbraunes Papier. Die Kurtisane Ittabon des Hauses Bunkakurō trägt in der anmutig geformten Rechten eine Kopfstütze (makura). Das Oberkleid ist violett, das faltige Untergewand blaßrot mit weißen Blütenrispen und großen Efeublättern, deren Mittelblatt mattgrün, die Außenblätter violett gefärbt sind und alle drei in kleinere Blättchen ausladen.[1] Ein schöner Kopf mit noblen Formen, der auf einem richtig proportionierten Halse steht. (Sammlung Wagner.)

405. Ohne Titel. Verleger: Yamamoto Omiya. Grauer Grund. Höchst eigentümlich durch die matte Fleischfarbe der nackten Teile. Vor 1800.

Kurtisane, die nur einen, die rechte Brust freilassenden Bademantel trägt, hält in den Händen einen Kasten mit dunkelgrauen, transparenten Wandungen. Ihr Haar ist «gefiedert», die terrakottafarbenen und saftgrünen Schleifen darin und der weiße Metallkamm stehen zu der schwarzen Masse in prächtigem Kontrast. Der ockergelbe Mantel hat graue, ausladende Efeublätter mit Glyzinenrispen (cf. Nr. 404). Grandios wirkt die feingetönte Transparenz der Kastenwände aus Schildpatt (?), hinter denen man die Formen der linken Hand deutlich verfolgen kann. Die Arme sind übermäßig dünn. (Sammlung Jaekel.)

406. Statt des Titels ein Schriftstreifen oder Quadrat mit dem Namen der Kurtisane, ihrer Kaburos, ihres Hauses und der Straße, in der es liegt. Hinter dem Textstück Blumenzweige. Grauer Grund. Vor 1800. «Federhaare.» Gesichtshöhe: Halsweite = 13 : 4,5.

Die Kurtisane Hanaōgi aus dem Ōgi-ya kaut nachdenklich am Schreibpinsel und hält ein unbeschriebenes Briefblatt. Auf einem ihrer Unterkleider das Fächerwappen des Hauses. (Neudruck.)

Die Kurtisane Segawa (= Kisegawa) aus dem Matsuba-ya nimmt ihr violettes, mit weißem Gischtgekräusel gemustertes Oberkleid zusammen. Auf einem blaßblauen Unterkleid Mume-Blüten, dann ein rotes Gewand mit weißem Muster, schließlich ein blaßrosa Kleidungsstück. (Neudruck.)

407. Hierher gehört wohl Goncourts: «Ausgewählte Tänzerinnen». Große Frauenköpfe auf Silbergrund. Auf jedem Blatte der Name der Tänzerin. Unbestimmte Zahl.

---

[1] Vgl. die Serie Tō-sei shussei musume (Nr. 277) und Nr. 405.

η) Das Niwaka-Fest.

Das etwa unserm Karneval entsprechende, aber nur in den «Grünen Häusern» gefeierte Niwaka-Fest mit seinen närrischen und abenteuerlichen Verkleidungen, an dem unter andern wie Knaben frisierte Mädchen ein großes Löwenbild tragen, ein Laternentanz aufgeführt und allerlei lustige Ausgelassenheit getrieben wird, hat den Utamaro zu allen Zeiten seines Schaffens zur Darstellung gereizt. An den verschiedenen Niwaka-Serien können wir die mannigfaltigsten Entwicklungsstufen des Meisters verfolgen: die Zeit der Kiyonaga-Typen, den schönen Typ, der an Harunobu denken läßt und des Künstlers höchstes Können zeigt, den Übergang durch die spätern Kiyonaga-Typen, schließlich das Ideal der spätern Jahre mit all seinen formellen Übertreibungen. Ja, das letzte große Werk, das «Jahrbuch» (Nr. 43), enthält als eins seiner besten Blätter den Niwaka-Tanz. Goncourt hat nur vier Serien aufgezählt. Ob sie sich unter den von uns genannten finden, wissen wir nicht.

Über die Einzelheiten der Kostüme usw. wird bei den speziellen Beschreibungen die Rede sein.

408. Seirō niwaka = «Niwaka-Fest der ‚Grünen Häuser'». Verleger: Tsuruya. Nach v. Seidlitz 6 Blätter, der die Serie mit Recht in die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts datiert. Vor 1780.[1]

Diese Serie verrät noch deutlich die Frauentypen des Kiyonaga. Eine gewisse kindliche Art der Auffassung kommt dazu, so daß wir sie möglichst früh datieren müssen.

Die Komposition des Blattes ist in mathematischer Harmonie durchgeführt: Oben hangen in blaßrotem Ahorngezweig zwei rote Laternen mit dem weißen Schriftzeichen: Niwaka[2], darunter befinden sich drei Mädchen, wieder darunter zwischen ihnen zwei Mädchen, vor diesen ein großer gelber Mörser mit weißen Kugeln gefüllt, neben dem Mörser zwei Stehlaternen. Die feiernden Mädchen tragen helle Kopftücher, weiße, feingeblümte Kleider, grauviolette Überwürfe mit weißen Hagi-(Lespedeza-)Zweigen und eine Art weißer Handschuhe, die den Unterarm und Handrücken bedecken.[3] Die drei obern halten weiße, mattrotgestreifte Fächer, auf denen wieder das Zeichen Niwaka steht, die beiden untern stampfen mit großen Keulen in den Mörser. Wir finden Fächer und Mörserkeulen auch sonst beim Niwaka. Am Fuße der

---

[1] Wohl Goncourts «fête du Niwaka des maisons vertes». Er sagt, daß aut einem Blatte Geishas, eine mit koreanischem Hute, die andere mit chinesischem Diadem dargestellt seien, und gibt die Zahl der Blätter als unbestimmt.

[2] Im Titel ist das Wort mit drei Silbenzeichen geschrieben, hier mit einem. Niwaka hat die Bedeutung «improvisiert, extemporiert».

[3] Von ihren Namen notiere ich: Chisa-(alt für Chisha = Lattich)isa, Yenmasa, Hayamoto, Kadonado.



Aus No. 402. Kgl. Kunstgewerbemuseum - Berlin.

Go-nin bi-jin aikyō kisoi.

Kisegawa aus dem Matsuba-Hause. Serie mit Namensrebus.

Beispiel der Formenübertreibungen.

Aus der Shōmei-Gruppe.



Ahornbäume wachsen Hagi-(Lespedeza-)Sträucher. Der Nachthimmel ist mattgrau getönt, das Kolorit zeigt matte Tinten, aber eine reiche Palette. Reinweiß sind nur die Fleischteile, die Stehlaternen, die Zeichen auf den roten Laternen und einige Muster gelassen. Bei den Kleidern ist feine Blindpressung angewendet. Sehr hübsch ist das rote Licht der Laternen so stark dargestellt, daß es durch die sie berührenden Ahornblätter hindurchscheint.

Neben dem Titel auf demselben Streifen findet sich die größer als der Titel geschriebene Zeile: «mei-getsu usu no shin-hōshi», «Der Götterpriester des Vollmondmörsers» o. ä., wohl die Bezeichnung der dargestellten Tanztour. [Abb. Tafel 5.] (Sammlung Kurth.)

Dieselben roten Ahornbäume. Vier Mädchen sind um einen großen Mörser beschäftigt. Die eine hält einen Fächer mit dem roten Schriftzeichen für Niwaka, zwei andere halten lange, eigenartig geformte Hämmer, die vierte klatscht in die Hände. Die Gewänder sind grün und weiß und mit Sternen gemustert. (Sammlung Wagner.)

409. Seirō niwaka[1] = «Niwaka-Fest der ‚Grünen Häuser'». Verleger: Tsutaya Jūzabrō. Kleines Format, gelber Grund. Etwa Anfang der achtziger Jahre.

Drei hübsche, rundgesichtige Kaburo führen einen Schimmel, dessen Mähne zu einzelnen Büscheln geflochten, und dessen Brust mit rotem wallenden Stoffe verziert ist. Sein Sattel hat fremdartige Formen. Die Mädchen sind weiß, rot und saftgrün gekleidet und tragen hohe schwarze Mützen, die durch rote Bänder gehalten werden. Ihr Haar ist mit Strohbüscheln verziert. (Sammlung Rex.)

Namensbeischriften. Ein Mädchen in Schwarz mit einem Schirm, ein anderes kniet mit aufgestützten Armen. Sie trägt ein helles Kopftuch und Armstrümpfe. Dabei steht ein Eimer mit der Inschrift: Yama-gawa-sake («Bergstromwein»), hinter der Gruppe eine Bank mit roter Decke und Tabakoservice (?). (Sammlung Jaekel.)

410. Ohne Titel. Verleger: Tsutaya Jūzabrō. Kleineres Format, gelber Grund. Signatur Utamaros quadratisch. Anfang der achtziger Jahre. Unbestimmte Zahl.

Sechs Geisha tragen eine rote Löwenmaske in Prozession. Die Oberkleider sind braun und weiß geschacht, die Unterkleider mit Fransen bortiert. Auf einer Laterne und auf dem Fächer und Rückenwappen eines der Mädchen findet sich das Schriftzeichen Shishi (Löwe). Braune, rote und gelbe Töne. Typen eigenartig, ein Kopf völlig en face (vgl. Schlußblatt des «Muschelbuchs» Nr. 480), lebendige Gruppe. (Sammlung Jaekel.)

411. Seirō niwaka jo geisha, ni no kawari = «Geisha beim Niwaka-Feste der ‚Grünen Häuser'. Zweite Folge». Verleger signiert Kichi (Enomoto Kichibei). Neben dem Titel Namen der Touren und der Geishas. Ganzfiguren, mittelgroßes Format, matte Töne. Blindpressung. Ende der achtziger Jahre. (cf. Nr. 196.)

Farben verblaßt, feine Blindpressung. Unter blühendem Pflaumenbaum steht eine Geisha mit schwarzer, durch Bänder gehaltener Mütze und klappt

[1] Zur Verschiedenartigkeit der Schreibung von Niwaka cf. Anhang, Japanische Titel.

einen Fächer auf. Eine zweite mit ähnlichem Kopfputz und Waden- und Armstrümpfen sitzt vor ihr und schlägt eine Handtrommel. (Privatbesitz.)

412. Seirō niwaka[1] = «Niwaka-Fest der ‚Grünen Häuser'». Titel ohne Umrandung. Format etwa 21 × 16 cm. Verleger nicht erkennbar, Drucker signiert Bun im Ringe. Die Signatur zeigt im ersten Zeichen ein verstümmeltes Uta, d. h. nur einen Winkel und ein Quadrat. So signiert nach Quelle D der Utamaro-Schüler Kanamaro (cf. pag. 146 f.). Allein das von Strange (doch wohl nach einem ihm bekannten Blatte?) mitgeteilte Zeichen für Kana sieht anders aus, und von Kanamaro sagt Quelle D, daß über ihn außer der Schülerschaft bei Utamaro nichts bekannt sei. Ist die Existenz eines so benannten Meisters überhaupt erst aus derartig verstümmelten Signaturen Utamaros geschlossen worden? (cf. pag. 75.) Die Serie, die zwei bis drei Ganzfiguren zeigt und in Fleischrot, Mattblau, Dunkel- und Hellviolett, Saftgrün, Gelb und Schwarz gedruckt ist, gehört wohl noch den achtziger Jahren an. Die Kiyonaga-Typen sind bereits aufgegeben, der eigenartige Typ, der um 1790 die schönste Vollendung erhält, ist bereits angestrebt. Die Proportionen sind richtig und gesund, die Linien zeigen schönen Schwung, die Kunst steht im Zeichen des Jugendlichen. Jedes Blatt hat noch einen besondern Titel, ebenso finden sich Namensverzeichnisse der Tänzerinnen. Noch erkennbar auf den mir vorliegenden Exemplaren, die nicht gut erhalten sind, sind die Namen Tametori, Nobu, Hono, Tewa, Soto, Maki, Han, Kise (?), Yuki. Unbestimmte Zahl. Hellbraunes Papier.

Drei tanzende, nach Knabenart frisierte Mädchen mit schwarzen Mützen, grünen Überwürfen, blaßvioletten, dunkler geblümten, rotgefütterten Kleidern, gelben Gürteln und rotweißgestreiften Klappfächern. Schön in ein Dreieck komponiert. (Sammlung Muthesius.)

Drei Tänzerinnen nach Frauenart frisiert; die Seitenflügel der Frisur laufen spitz zu. Sie tragen auf den Köpfen Bündel aus schwarzen Hölzern, Schäfte des Hagi-Strauches[2], blaßblaue Kleider, große grüne Gürtel, eine Art roter Schürze, rote Lendenröcke, blaue Unterarmbekleidung und straffanliegende Hosen. Die eine faßt mit den Zähnen den Zipfel eines weißen Schleiertuchs, eine andere trägt einen mattroten Schleier auf dem Kopfe. (Sammlung Muthesius.)

Vom Titel noch erkennbar: «Unterwegs mit Blumen . . .» Zwei nach Knabenart frisierte Mädchen tragen tänzelnden Schrittes einen in roten Stoff gehüllten Gegenstand, der mit Kirschblütenzweigen dekoriert ist, an gelbem Stabe. Ihre Oberkleider sind weiß, mattblaugestreift. Sie schwingen in wallender Bewegung die rechten Ärmel der weißroten Untergewänder. Ihre Gürtel sind grün, ihre Hosen und Strümpfe blaßblau. Der rhythmische Schwung ihrer Figuren ist von großer Schönheit. (Sammlung Jaekel.)

---

[1] ka wie Nr. 414. 415.

[2] Lespedeza. Diese Tanztour bezeichnet der Titel mit «hagi nishiki (Zeichen: usu) imose oharame». cf. Nr. 408.

413. Einer Tanzserie derselben Zeit, wie die eben beschriebenen Blätter, scheint ein Blatt der Sammlung Muthesius anzugehören, das ein tanzendes kleines Mädchen mit erhobenem Fächer zeigt. Verleger: Kawagen. 32,5 × 14,5 cm.

Die große Beischrift lautet: Ran-(Verwirrung[1]) kiku-(Chrysanthemum) makura (Kopfstütze), wohl der Name der Kleinen, ji-do (Kind unter 15 Jahren). Sie trägt ein violettes geblümtes, rotgefüttertes Oberkleid mit roten Schleifchen an den Ärmeln — das große Mon darauf eignet einem Schauspieler der Takigawa-Sippe —, eine lange gelbe Gürtelschleife, die ein schwarzes, mit gelben Chrysanthemen geschmücktes, gelbgefüttertes Gewand zusammenhält, und violette und rote Unterkleidung, auf einem Stücke weiße Orchideenblüten. Der Fächer ist mit gelbem Gewölk bemalt. Die Stellung, Liniengebung, Frisur, selbst das Kolorit erinnert stark an eine Schauspielerserie des Sharaku, die mit roten Ahornzweigen dekoriert ist. (Katalog Barboutau. Sammlung Jaekel. Sammlung Kurth. Sammlung Succo. Sammlung Rex.) Das weist ebenso auf die Zeit gegen 1790 wie die ganze eigenartige Kunst des Blattes. Der schöne Typ steht dem von 1790 bereits nahe. Die Proportionen sind höchst angenehm.

414. Yoshiwara niwaka = «Karneval im Yoshiwara». Verleger: Tsutaya Jūzabrō. Gelber Grund. Um 1790. Etwas fremdartig wirkende, ins Rundliche gehende Typen mit dürren Hälsen. Ganzfiguren. Unbestimmte Zahl. Neben dem Titel die Blattüberschrift und die Namen der Mädchen.

Zwei Geishas in roten, weißgeringelten Kleidern und gelben Gürteln, deren eine aufgeschürzt geht, haben grün-, rosa- und weißgefärbte Affenmasken vorgebunden und tanzen. Die Aufgeschürzte hebt die unverhüllten Arme und setzt die Fingerspitzen zusammen, die andere hebt die unter den langen Ärmeln verhüllten Hände empor, als wolle sie eine wiegende Bewegung machen. Neben ihnen kniet ein Mädchen in grünem Kleide, blaßblauem Kopftuch, Pumphosen und Wadenstrümpfen von graublauer Farbe und den bekannten weißen Handschuhen, die in der Rechten ein Bambusrohr mit einem Holzkreuz, in der Linken einen über die Schultern gelegten graublauen Sack hält. Sie markiert den Affenführer. (cf. Nr. 36, Bild 5 [Abb. Tafel 8b].) Hinter der Gruppe stehen zwei Geishas in Violett mit weißem Seeigelmuster, deren eine das Shamisen spielt, während die andere eine Handtrommel schlägt. Ihre Figuren sind übermäßig schlank. (Sammlung Succo.)

415. Seirō niwaka jo geisha no bu = «Typen von Geishas am Niwaka-Feste der ‚Grünen Häuser'». Verleger: Tsuruya. Unbestimmte Zahl. Um 1790. Brustbilder.

Die Serie ist auf grausilbernen Mikagrund gedruckt. Die schönen Typen entstammen derselben Zeit wie die Serie Fujo ninsō jūbin[2] (Nr. 333. cf. Nr. 338).

[1] So deutet das On-Zeichen. Aber es ist wohl ran = Orchidee gemeint. Dann wären aus den Namen heraus die Chrysanthemen- und Orchideenblüten auf den Kleidern verständlich.

[2] Es ist wohl dieselbe Serie, von der Goncourt sagt, daß eins ihrer Blätter

Drei Geishas, deren Namen neben dem Serientitel verzeichnet sind, ihre schönen Köpfe in Pyramidenstellung komponiert. Die beiden untern sind nach Knabenart frisiert. Sie tragen weiße, an den Ärmeln apfelgrüne Kleider, orangefarbene Gürtel und Untergewänder und die bekannten Handschuhe. Die eine lehnt zwei Bambusstäbe über die linke Schulter, auf die Blattfächer gereiht sind[1], und ein weißes Blattfächermuster verziert auch ihre Ärmel. Die andere scheint unter dem rechten Arme einen schwarzen Koto-Kasten zu tragen. Ihre Linke hält einen orangefarbenen Klappfächer[2] mit einem weißen Mon: mitsu-kashiwa (drei Eichenblätter), unter dem die weißen Zeichen mi na[3] stehen. Dem ihrer Gefährtin entsprechend zeigt ihr Ärmel ein Klappfächermuster. Zwischen beiden ragt eine dritte, als Wäscheschlägerin gekleidet, mit weißer, graugesternter Kopfbedeckung und Mörserkeule. Ihr braunviolettes Kleid trägt das Seeigelmuster, ihr gelblicher Gürtel Orangearabesken, ihr Untergewand ist orangefarbig. (Sammlung Kurth.[4] Sammlung Jaekel in etwas andern Tönen. Katalog Hayashi Nr. 805.) [Abb. Tafel 16.]

Ähnliche Komposition. Eine der Geishas mit grauer Iris! Die oberste hat eine hohe gelbe Kappe und einen roten Fächer, die linke ein blaßgelbes Kopftuch und einen weißen Fächer mit dem großen violetten Anfangszeichen ihres Namens: Uta (cf. Nr. 416); die rechte ohne Kopfschmuck hält einen geschlossenen blaßrosa Fächer. Alle tragen die bekannten Handschuhe. Die Farben der Kleider entsprechen denen des ersten Bildes, die Nuancen sind anders. Wie schon im biographischen Teile pag. 91 f. bemerkt, könnte der Schöpfer des herrlichen Blattes Nagayoshi sein. (Sammlung Kurth. Katalog Hayashi Nr. 804.)

Ähnliche Komposition. Die mittelste Geisha schlägt mit einem Stocke auf eine Kürbisflasche. (Katalog Gillot Nr. 745.)

Ähnliche Komposition. Eine der Schönen hält eine Kürbisflasche, eine andere einen Stock mit kleinen Bürsten garniert, um den Teeaufguß zu schlagen. (Katalog Hayashi Nr. 803.) Dasselbe Blatt wie das vorige?

416. Seirō niwaka[5] zensei asobi = «Vergnügungen der Blüte[6] am Niwaka-Feste der ‚Grünen Häuser'». Verleger: Tsuruya. Unbestimmte Zahl. Vielleicht dieselbe Serie, auf der sich nach Goncourt Kintoku und seine Mutter findet.

Die Typen zeigen den Übergangsstil der schönen Köpfe Utamaros durch das spätere Frauenideal des Kiyonaga hindurch zu seinen übertriebenen Typen. Etwa Mitte der neunziger Jahre.

Oben links ist eine Art Festprogramm mit den Namen folgender zehn Tänzerinnen verzeichnet: Hana, Fuku, Mino, Sano, Toku, Uta (cf. Nr. 415),

---

das Festprogramm und die Namen der Sängerinnen Kin, Foum (?), Iyo und Shima enthalte.

[1] Die nicht zusammenfaltbaren Uchiwa haben dort, wo der Stiel durch freistehende Rohrstäbchen mit dem Fächerblatt verbunden ist, auf jeder Seite eine Lücke und können so leicht auf Stäbe gereiht werden. (cf. Nr. 432.)

[2] Ōgi, im Gegensatz zu Uchiwa, unserer Fächerform entsprechend.

[3] mi-na könnte, dem Mon entsprechend, «Dreiblatt» übersetzt werden.

[4] Angeblich aus Sammlung Goncourt stammend.

[5] Das ka ist ungewöhnlich geschrieben.

[6] «Blüte», «blühend» heißt zensai wörtlich. Gemeint sind die Tänzerinnen.

Tose, Mon, Tatsu und Kinu. Die ganze Mitte des Blattes wird durch einen dunkelgrünen Korb eingenommen, aus dem sich ein blutroter riesiger Tintenfisch mit rollenden Augen erhebt. Seine Zeichnung verrät eine große Kraft und Kühnheit. Vor dem Octopus, der als sehr verliebt gilt (cf. pag. 42. 68), tanzen drei Mädchen mit erhobenen Händen. Sie tragen weiße Oberkleidung mit großem blauen Seeigelmuster, rote Unterkleidung, lange violette Gürtel mit weißen Quadratchen, Strohschürzen und rote Hosen[1] mit mattblauen Gewandstücken über den Knieen. Die anatomischen Proportionen sind richtig, besonders schön die gesunden Arme und Hände. Die Nasen sind groß und kräftig, die Wangen gerundet. Die Farben wirken unvermittelt und stark. Es ist keine über die andere gedruckt. (Sammlung Jaekel.)

417. Seirō niwaka bi-jin awase = «Sammlung schöner Frauen beim Niwaka-Feste der ‚Grünen Häuser'». Verleger: Yesakiya. Drucker signiert Sen. Unbestimmte Zahl. Blätter mit Kurtisanenbüsten auf grauem Grunde. Die Häuser und Namen der Kurtisanen und Kaburo sind dazugeschrieben. Aus derselben Zeit wie Fūzoku bi-jin tokei, Nr. 299.

Zwei Kurtisanen aus dem Matsuba-ya, die eine namens Some-no-suke[2], die Utamaro häufig porträtiert hat, und als deren Kaburo Wakagi (junger Baum) und Wakaba (junges Blatt) genannt sind, hält den Blattfächer des Tanzes. Sie trägt ein zartbraunviolettes Kleid, ein mattziegelrotes, weißgemustertes und ein blaßrosa Unterkleid mit weitem Halsausschnitt. Die andere, neben deren Kopf die Worte: Tamagawa Natori no sato = «Dort Natori am Tama-Flusse» stehen, zeigt die weiße — hier mit großen grauen Seeigelsternen verzierte — Kopfbedeckung, Handschuhe und Mörserkeule des Tanzes. Sie trägt ein mattblaues Kleid, ein violettes Unterkleid, einen schwarzen Gürtel und eine Art roter, weißgeringelter Schärpe, die um die linke Schulter geschlungen ist. (Sammlung Kurth.)

Die Kurtisane Takigawa aus dem Ōgi-ya, als deren Kaburo Onami und Menami genannt sind, nimmt über ihrem weißen Kleide und bronzegrünen Gürtel einen braunvioletten, rotgefütterten Mantel zusammen. Vor ihr eine Dienerin mit weißer Kopfbinde, weißgrauen Handschuhen, schwarzweißen, rotweißen und grünen Kleidern. (Sammlung Rex.)

Eine Kurtisane des Kairō-Hauses in Schmetterlingsfrisur und weißer, violetter, roter und gelber Gewandung erhebt lachend den rechten Arm. Ein Mädchen mit hoher steifer Mütze, die schwarz- und graugestreift ist und mit roten Bändern um Wangen und Kinn festgehalten wird, an den Haarnadeln gelbe Chrysanthemen, hält ihr eine Sake-Schale vor. (Sammlung Schwarze.)

418. Yūkun niwaka san-nin = «Drei Figuren von Kurtisanen beim Karneval». Verleger oder Drucker: Chūji. 3 Blätter. Ganzfiguren. Etwa 1795. Oben eine Wolkenlinie.

---

[1] Daß es wirkliche Beinkleider und nicht nur jene Art Frauengamaschen sind, zeigt das Fehlen des Bundes an den Knöcheln. Auch reichen sie weit über die Kniee herauf. cf. Nr. 412.

[2] Sie führt das Mon: maru-ni migi-chigai taka-no-ha = «zwei rechtsgekreuzte Falkenfedern im Ringe», das auch unter den gepreßten Wappen auf dem Einband des «Jahrbuchs» (Nr. 43, pag. 173) vorkommt.

Blatt 2. Die Kurtisane Takigawa aus dem Ōgi-Hause kniet und hält einen aus Papier geknifften Vogel. Sie trägt ein rehbraunes Kleid mit weißem Wellenmuster (auf ihren Namen gehend), einen kohlengrauen Gürtel mit weißem Mäander- und Drachendekor, ein apfelgrünes Unterkleid mit weißen Blumen und Schachbrettornament, ein ziegelrotes Unterkleid mit weißem Zickzackmuster und ein weißes Unterkleid. Der Reiz des Blattes liegt darin, daß seine matten Töne nur weiße Muster zeigen; das Kolorit erinnert an die primitiven Meister mit ihren beiden Platten Grün und Rot. (cf. Nr. 392 und pag. 103.) (Sammlung Wagner.)

418a. «Matsuri-(Fest-)Aufzug. Ein Trupp Geishas führt das Bild einer ungeheuren Chimära mit sich.» (Katalog Hayashi Nr. 863.) Doch wohl zur Niwaka-Gruppe gehörig. (= Nr. 410?)

IV. NAGAYE.

Im Anschluß an den Geschmack seiner Zeit hat auch Utamaro eine Reihe jener «Langbilder» geschaffen, die den gemalten Kakemono, den «Pfostenbildern», entsprechen. Die große Höhe im Verhältnis zu der geringen Breite — meist 60 × 25 cm — stellt allerdings hohe Anforderungen an das Kompositionstalent der Zeichner. Der erste bedeutende Nagaye-Künstler war Harunobu, nicht minder bedeutend der wenig spätere Koryūsai. Schon Okumura Masanobu hat das Format geliebt, aber nach meinen Kenntnissen nur für solche Holzschnitte benutzt, die in der Maltechnik ausgeführt sind. Goncourt bucht von Utamaros «gedruckten Kakemono» nur elf. Wir zitieren ihn sub Litt. G.

419. Serie oder Einblattdruck? Anfangszeit, etwa die ersten achtziger Jahre? Der Glücksgott Daikoku mit Stiefeln, Mütze, Hammer und Sack sitzt auf einem großen Ballen, vor dem eine gespaltene Rübe liegt. Nicht signiert. Wenig Farben. Feine Töne in der Art älterer Meister. (Sammlung Jaekel.)

420. Braunes Papier.

Ein Geharnischter, zwei stehende Falkenfedern im Wappen, sprengt auf schwarzem Rosse durch einen Fluß. Ein anderer Reiter auf fahlem Rosse mit dem hira-yotsu-me-(vier «Augen»-)Wappen jagt hinter ihm her. Die Signatur zeigt Quadrate. Das Blatt wird der frühern Zeit entstammen und einer volkstümlichen Serie angehören, aus der wir noch zahlreiche ähnliche Blätter anderer Meister besitzen. (Sammlung Jaekel.)

Goncourt bucht aus Sammlung Gillot sub «Surimono» Nr. 18 eine Reihe «in Form verlängerter Kakemono», und zwar folgende:

421. 32 × 15 cm. Phantastische Erscheinung: Grauer Nachthimmel, Gespenst mit weißem Kleide und wirrem Haar, aus dessen Munde eine sich windende Zunge «comme la mèche d'un fouet» hervorkommt. = 228a?

422. 39 × 17 cm. Ein Mann mit zwei Schwestern, der sich vor einer seinen Rücken umklammernden verhüllten Frau retten will.

423. 32 × 15 cm. Mann und Frau, die einen Schirm öffnen will. Die beiden letzten «in großem Stile, mit mäßiger Färbung, etwas

falb, etwas dunkelbraun, aus der besten Zeit des Meisters, als er seine Gewänder archaisierte» (? cf. pag. 103).

424. Ohne Titel und Text. Drucker oder Verleger signiert Han unter Yama.

Links auf langem Pfeiler Lackkästen und Waren aus Strohgeflecht. Vorn rechts fast nur Kopf und Hände einer Dame, die einen Insektenkäfig hält. Unten ein Jüngling in mattblauem Kleide mit hellblauem Spiralmuster und weißen Handgamaschen, der eine Tabakopfeife hält. Schöne und kühne Schneidung bei der Dame. (Sammlung Wagner.)

425. Yedo meisho asobi = «Vergnügungen an berühmten Orten um Yedo». Drucker wie bei der vorigen Serie. Mir sind drei Nagaye der Serie bekannt. Zeit der Tōkaidō-Serie (Nr. 272).

Zwei promenierende Damen mit großen gelben Hüten. Die Farben, vorwiegend Violett und Rot, wirken grell. Die Gesichter zeigen feine Rötung. Eine hat ein gelbes Efeublatt als Wappen. (Sammlung Wagner.) G 1?

Zwei Damen, eine stehende mit aufgelöstem Haar, die einen violetten, mit weißen Seeigelsternen dekorierten Bademantel trägt, eine sitzende mit großem weißen, blau- und violettgepunktetem Kopftuch, weißem Kleide mit blauviolettem Fächermuster und rotem Gürtel, die ein schwarzes Gefäß zu polieren scheint. (Sammlung Wagner.)

Ohne Signatur. Braunes Papier. Dame in Blau mit großer Frisur, Jüngling in schwarzem, grüngestreiftem Gewand mit Schwert und Fächer, auf dem ein Mume-Blütenzweig gemalt ist. Schöne Köpfe. (Sammlung Wagner.)

426. Ohne Signatur.

Stehende Dame in violettem Kleide mit schönem Dekor von Weinblättern und -trauben. Eine zweite, knieend gedacht, mit olivgrünem Kleide, das mit großen Fächern und Blumen gemustert ist. Es ist die Schöne Shinowara, die unser Meister wiederholt dargestellt hat, mit ihrer ziemlich erwachsenen Kaburo Shinojino aus dem Tsuru-Hause. (Sammlung Wagner.)

427. Ohne Signatur. Drucker oder Verleger signiert Yamakami. Oben rote Laternen mit weißen Schriftzeichen.

Zwei Damen, eine in Dunkelgelb, nur mit weißem Efeublattwappen gemustert, die andere in violettem, weißgestreiftem Kleide, dunkelgrünem Gürtel mit hellgrünen Arabesken, die an den Stil der Renaissance erinnern, und roten Brustbändern. Schöne Köpfe, große Frisuren, Zeit der Tōkaidō-Serie (Nr. 272). (Sammlung Wagner.)

428.

Zwei Kurtisanen des Tama-Hauses, die obere in violettem Kleide mit Kranichen und Pinien dekoriert, die untere in blaßrotem, weißgemustertem Kleide und graugelbem Gürtel mit Wellenmuster. Die großen Ärmel wallen wie in Tanzbewegung. Kühne Schneidung. (Sammlung Wagner.)

429. Braunes Papier. Verleger: Murataya.

Zwei Kurtisanen des Kairō-Hauses. Die stehende trägt ein violettes, innen rotes Kleid, mit weißen Quadraten gemustert, einen gelben Gürtel, ein grünes und ein weißes, blindgepreßtes Unterkleid. Die knieende, in schwarzem Kleide mit Efeublattwappen und rotem Unterkleid mit grünen Blättern, schreibt einen Brief. (Sammlung Wagner.)

430. Zwei Frauen, die eine zeigt eine Brust. Nachtbild. (G 3.)

431. Frau hält ihre im Winde flatternden Kleider fest. (G 4.)

432. Mitte des letzten Jahrzehnts des Jahrhunderts. Drucker oder Verleger signiert Han unter Yama.

Ein Fächerverkäufer in blau- und weißgestreiftem Kleide und weißem Kopftuch mit großem blauen Mon zeigt seine aufgereihten Blattfächer (cf. Nr. 415, Anm. 1) mit den verschiedensten Mustern. Eine junge Kurtisane in roten und violetten Kleidern scheint vor ihm zu knieen. Sie hat bereits einen Fächer gewählt. (Sammlung Jaekel.)

433. Elegante Japanerin, auf dem Gewand zwei große Hōō-Vögel. (G 5.)

434. Verleger: Murataya. Ende des Jahrhunderts.

Zwei promenierende Kurtisanen des Tama-Hauses, und zwar Shizuka mit Schmetterlingsfrisur und Akashi, beide nach rechts gewandt. Sie tragen zahlreiche Dessous, auf dem Kimono der ersten finden sich Efeublätter, das Kleid der zweiten ist schwarz, ihr Gürtel mit heraldischen Drachen gemustert. (Sammlung Barboutau II, Nr. 959. Abb.) G 1? cf. Nr. 425.

435. Verleger: Murataya. Ende des Jahrhunderts.

Eine Mutter mit offener Brust, in grauem Mantel, hält ein Kind in rotem und dunkelgrünem Kleide, das ein Mann in Schwarz und Grau von unten her an der linken Hand nimmt. Hübsche Komposition. (Sammlung Schwarze.)

436. Zwei Frauen und ein Kind, das die Hand nach einer kleinen Mühle streckt. (G 6.)

437. Frau, Mädchen und Kind (Bing), sehr fein. (G 9.)

438. «Großer Kakemono, dicke Farben.» (Gillot.) Frau, auf ein Gitter gestützt, und hockende Frau spielen mit gestürztem Lichtschirm. [v. Seidlitz pag. 160: «mit einem Kästchen spielend».] (G 7.)

439. Hochformat, aber für ein eigentliches Nagaye zu breit und zu niedrig. Verleger: Yuwatoya Kisabrō. Ohne Titel.

In einem Boote an einem Brückenpfosten steht eine Dame, die einen Fisch an der Angel hat. Ein Jüngling neigt sich über den Bootrand und spült eine Sake-Schale aus. Sehr schön ist sein Spiegelbild im Wasser gezeichnet. (G 11. Katalog Gillot 722, Abb. Sammlung Wagner. Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.)

440. Hochformat, 51,5 × 18,5 cm. Ohne Titel und Verlegerangabe. Gehört in die Nähe der vorigen Nummer.

Ein Kahn an einer Brücke, in dem ein Knabe in schwarzem und olivgrünem Gewand sitzt und sich mit einer olivgrünen Decke vor der Kälte schützt. Eine schöne Dame mit halbgeschlossenem Schirme, auf hohen Kothurnen, will einsteigen. Ihr Kleid ist rehbraun mit Pflanzendekor, ihr Gürtel olivgrün, ihr Schirm war wohl blau. Ihre Unterkleider sind rot mit weißen Mustern. Ein Schneegestöber, dessen Flocken aus Mikasilber gebildet sind, verhüllt den Grund, Mikasilber schimmert auch auf dem Boden und den Pfählen am Wassser. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.)



Das Triptychon Nr. 181.

Sammlung Wagner.

Inneres des Ōgi-Hauses mit Utamaros Phönixbild.



441. Tokiwa-tsu. Tomi-moto (cf. Nr. 336). Jōruri-ya.[1] Ohne Verlegerangabe. Serie von bekannten Liebespaaren, deren Namen beigeschrieben sind.

Oben eine Dame in Blau mit rotem Gürtel und olivfarbigen und roten Unterkleidern, die die rechte Hand erhebt. Unten ein Jüngling in schwarzem, gelbkariertem Gewand, der einen Brief aufrollt. (Sammlung Wagner.) G 2.

Dame in Olivgrau, weißgeblümt und mit geschlossenen Fächern bestickt, rotem, weißgeringeltem Unterkleid, und Jüngling in Schwarz und schwarzgestreiftem Grau mit weißem Kopftuch, den sie umschlingt. Beide gehen scheinbar nach rechts und blicken nach links. (Sammlung Schwarze.)

442. Schöne Geisha. (Bing.) Silberpunkte. Shamisen. (G 8.)

442a. Übergroßes Nagaye, 72 × 24,5 cm. Von einem Nachahmer? Schreitende Dame in violettem (braunem) Kleide mit weißem Blumenwappen und buntem Gürtel mit Drachenmuster. Wandschirm, Kasten mit Porzellanbüchsen. (Sammlung Wagner. Unterer Teil in etwas andern Farben Sammlung Kurth.)

V. BLÄTTER IN QUERFORMAT UND SURIMONO.

Surimono, kleinere Blätter, oft in Querformat, wurden unter anderm von vornehmen Familien als Neujahrsgratulationskarten ausgegeben. Sie sind oft auf «holundermarkartiges» Papier in prächtigen Farben mit Gold, Silber und Bronze gedruckt. Eigentliche Surimono hat Utamaro nur wenig geschaffen. Sie blühten besonders gegen die Wende des Jahrhunderts und in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Es gab ganze Schulen von Surimono-Meistern, denen zahlreiche Schüler des Hokusai angehörten. Goncourt zählt 18 Nummern auf, die wir mit G zitieren, soweit sie hierher gehören.

443. Großes Surimono, das alte legendarische Ehepaar von Takasago. cf. Nr. 277 und pag. 34. (G 1.)

444. Theaterszene mit siebsehn Schauspielern. Mir leider nicht zu Gesicht gekommen. Nach Goncourt das einzige Theaterbild des Utamaro. (G 2.)

445. Surimono: Vornehmer Greis mit einem Krieger plaudernd. Schneelandschaft. Aus «Guerriers célèbres», 1775—1780 unter Kiyonagas Einfluß. (so Hayashi.) (G 11.)

446. Surimono in Ledergelb, Blaßbraun und Eisengrau.

Bärbeißiger Krieger, nur mit Helm und Lederschurz bekleidet, schleift auf einem Steine, der in einem Wasserkübel steht, eine dreizinkige Pfeilspitze. Eine Dame kniet hinter ihm und ist mit seinem Mantel beschäftigt. Vor ihr steht ein Nähkasten, hinter ihr der Panzer des Kriegers. (Sammlung Succo.)

---

[1] Tokiwa = immergrün, tsu = Hafen, tomi = Reichtum, moto = Ursache, jōruri ist eine Art Drama mit Gesang, ya = Haus. Wohl alles Eigennamen.

447. Surimono mit Gedicht in Karmin, Zinnober, Dunkelgrün, Violett, Gelb und Blaßblau.

Der junge Kalligraph Ono-no-Dōfu[1] hockt vor einer roten Matte und beginnt mit großem Pinsel ein Schriftzeichen zu malen. Ein Weib und ein kleiner Knabe schauen zu. (Sammlung Succo.)

448. Kleines Surimono in Grau, Violett und Gelb.

Eine knieende Frau ist mit Lackuntersätzen beschäftigt. Ihr Töchterchen ist auf den großen Kopf des Glücksgotts Fukurokuju gestiegen und holt ein Paket vom Sims. (Sammlung Jaekel.)

449. Surimono, 19,5 × 12 cm. Oben ein Gedicht. Mikaziertes Papier, Golddruck, Blindpressung. Vorwiegend bronzegrüne, blaßlederfarbene, rotbraune Töne. Um 1800? Ganzfiguren. Es gibt nach Goncourt 5—6 Blätter der Serie.

Kurtisane mit ihrer Kaburo promenierend. Ihr Kleid ist mit goldnen Mövchen bedruckt. Schöne Kunst. (Sammlung Kurth.) (G 4.)

450. Surimono, 13 × 18 cm. Oben ein Gedicht. Mikaziertes Papier, Golddruck usw., genau wie auf dem vorigen Blatte, dazu noch ein schönes helles Orange.

Eine Chinesin oder die Glücksgöttin Benten sitzt auf einer großen Bank. Vor ihr steht in einer Vase ein Blütenbaum. (Sammlung Kurth.)

451. Surimono, klein. Neujahrsbesuch. Oiran, Kaburo usw. (G 3.)

452. Surimono, klein. Ein Tierbändiger läßt einen Affen tanzen, am Kopfe ein Zettel mit der Inschrift: «Tanz des Löwen». Staunendes Kind. cf. Nr. 36, Blatt 5. (G 5.)

453. Surimono, klein. Ein kleines Mädchen spielt etwas furchtsam mit einem Tigerkopfspielzeug. (G 6.)

454. Großes Surimono. Drei Frauen, eine Wäscherin von Tsukimaro, eine Kurtisane von Kunisada, eine andere mit silbernem Gürtel von Utamaro. (G 7.) Wohl nach Utamaros Tode. cf. pag. 144.

455. Surimono. Dame mit einem Chrysanthemenstrauß in allen Farben. (G 8.)

456. Surimono. Greis unter Kindern. (Sammlung Bing.) «Brutale Manier.» (G 10.) Zu den «Drolerien»?

457. Surimono. Drei Kinder tanzen um eine Laterne. (Sammlung Gonse.) (G 12.)

458. Surimono. Ein Bettler zeigt einer Frau seinen kranken Arm, um sie zum Mitleid zu bewegen. (Sammlung Gonse.) (G 13.)

---

[1] Soweit ich den stark zerstörten Namen lesen kann, stimmt er mit dem des berühmten Kalligraphen überein, von dem v. Seidlitz ein Porträt von Kitao Shigemasa publiziert.

459. Surimono-artiges größeres Blatt.

Im Hintergrund links eine flotte Schilfgruppe, daneben ein Gedicht. Vorn ein Lustboot, an dessen Stern ein rot, blaugrün und grau (Perlhuhnmuster!) gekleideter Mann sitzt, der an einer langen Stange einen fächertragenden grauen Affen hält (cf. Nr. 452). Hinter ihm ein Trommler in Blaugrün und ein Shamisen-Spieler in Grau mit weißem Wangentuch. Das Blatt gehört mit seinen starken Farben und seinen prächtigen Volkstypen in dieselbe Linie wie das mit dem Reiter am Fuji (Nr. 472). (Sammlung Stadler.)

460. Surimono. Ein Teehändler unter einer Weide auf freiem Felde. (Sammlung Gonse.) (G 14.)

461. Surimono. Ein Manzai, ein Tänzer in Storchmaske mit Pinienzweigen, bringt den Frauen eines «Grünen Hauses» hinter einem Wandschirm Neujahrswünsche dar. cf. Nr. 42, Bild 1. (Sammlung Gonse.) (G 15.)

462. Zwei lange Blätter der Sammlung Gillot. Männer messen einen Baum, eine Bäuerin säugt ein Kind, ein anderes angelt. (G 16.) Zu den «Drolerien» Nr. 476?

463. Sturz eines Ritters. (Sammlung Gillot Nr. 803. 1.) Schwarz und grau.

464. Ohne Titel. Farben: Schwarz, Violett, Grau, Grün, Mattgelb. Blindpressung.

Eine Dichterin und fünf Dichter in ihren traditionellen Kostümen (ein junger mit Bogen, Köcher und an zwei Fächer erinnerndem Kopfschmuck, ein alter in schwarzer, einer in grauer Mütze) sitzen im Kreise. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin. Katalog Hayashi Nr. 888.)

465. Goncourt nennt ein surimono-artiges Blatt mit großem Lustboot, das mit Frauen gefüllt ist und den Namen des Utamaro trägt.

466. «Ein Fischer sitzt am Ufer und überwacht, seine Pfeife rauchend, drei Angelschnuren, die er gelegt hat.» (Katalog Hayashi Nr. 887.)

467. Ibid. Nr. 889: «Zwei Blätter der Serie der acht Ansichten von Yedo.» Signiert: Kitagawa Utamaro.

468. Ohne Titel. Verleger: Yuwatoya Kisabrō. Achtziger Jahre.

Zwei Damen, auf roter Matte (cf. Nr. 359. 380) knieend, fassen sich an den rechten Händen und ziehen daran, um ihre Kraft zu proben. Eine trägt Schwarz mit weißen Gitterchen, die andere Mattlederbraun. Eine dritte in grünem Kleide hockt als Kampfrichterin mit einem Fächer hinter der Gruppe. cf. die folgende Serie. Feine Töne, Blindpressung. Signatur: ma-ro getrennt. (Sammlung Pergamenter.)

469. «Kraftproben.» Serie auf gelbem Grunde, 25,5 × 37,5 cm. Verleger: Tsuruya. Achtziger Jahre.

Zwei schöne Frauen (cf. Nr. 468), auf einer roten Matte knieend, erproben ihre Kräfte, indem sie an einer viereckigen Makura[1] ziehen. Die eine ist

[1] Eine Kopfstütze in alter Form; das Makura-kiki- oder Oshikura-Spiel; cf. C. Netto und G. Wagener, Japanischer Humor, pag. 187 f., und v. Seidlitz, pag. 160.

in Rosa mit bronzegrünem Obi, die andere in durchsichtiges Schwarz, olivgrünes Unterkleid, ziegelroten Obi gekleidet. An der Kraftprobe nehmen auch überirdische Mächte teil: vermittelst Schnüren, die an die Kopfstütze gebunden sind, ziehen an ihr rechts und links je zwei kleine Schwebefiguren, und zwar rechts zwei Bogenschützen, links ein Weib mit aufgelöstem Haar und ein roter Kerl in grünem Schurz. Über dem ersten Paare erblicken wir die Göttin Benten, über dem zweiten einen rotgefärbten Gott in einer Flamme, an der Stirn eine Lotosblume, beide Gottheiten in einer Aureole und einen Klappfächer schwingend. Die Bedeutung der Szene ist mir nicht klar. Die Signatur trennt ma von ro. (Sammlung Bamberger. cf. Katalog Hayashi Nr. 878. Sicher = Kollektion Goncourt Nr. 1330: «La lutte des esprits, sous figure de deux jeunes femmes.»)

Die hübsche Geisha Naniwa-ya Okita kniet am Boden und setzt den Ellbogen des linken Armes auf die Erde, indem sie das Kinn in die linke Hand stützt. Sie trägt ein blaues Kleid mit weißen Blumen, einen ziegelroten Gürtel und ein grünes schürzenartiges Gewandstück mit demselben Blumenwappen in Weiß, das auf ihrem vor ihr liegenden Fächer in Blau erscheint. Ihre Rechte hält genau solche Kopfstütze wie auf dem vorigen Bilde. Ein riesiger roter Teufel (oni) zieht am andern Ende der Kopfstütze. Er trägt ein blaues Lendenkleid, ein grünes Band umschlingt seinen nackten Oberkörper und schwebt über ihm wie von erhitzter höllischer Luft getragen. Seine starken Brauen, Schnurr-, Kinn- und Backenbart sind dunkelrotbraun und zum Teil in Locken geringelt, das ebenso gefärbte Haupthaar hat einen rundlichen Schopf, der mit zwei Metallspiralen besteckt ist. Während das Mädchen scheinbar ohne die geringste Anstrengung an der Kopfstütze zieht, setzt der Riese erfolglos seine ganze Kraft daran. Das zeigt sein zusammengekniffenes rechtes Auge, sein hochgezogener Mund, seine gestraffte Muskulatur. Über seinem Rücken wird der Kopf eines gleichgestalteten Dämonen sichtbar, der dem Kampfe zusieht und in höchst drolliger Verlegenheit wie ein kleines Mädchen den kleinen Finger in den Mund steckt und die Zunge etwas hebt. Die Bedeutung der Komposition ist hier ganz klar: Auch die Mächte höllischer Riesen vermögen nichts gegen ein schönes Weib. (Nachdruck.)

Hierher oder zu Nr. 468 Katalog Hayashi Nr. 878: «Kraftprobe zwischen zwei jungen Mädchen, die an einem zwischen ihnen placierten Holzblock ziehen», und Nr. 879: «Kampf zwischen zwei Geisha, wer den Arm der andern zum Krümmen bringt. Eine dritte junge Frau, die den Kampfrichter macht, hält den Fächer in der Hand, um das Ende des Kampfes zu markieren.»

470. Ohne Verlegerangabe und Titel. Die Sake-Geister.

Um einen großen Topf, der mit Sake gefüllt ist, treiben sieben kleine Genien von weißer Hautfarbe mit roten langen, struppigen Haaren ihr Wesen: Es sind die orang-utan-artigen Geister des Weines, die Shōjōs. Der eine tanzt mit einem Klappfächer wie eine Geisha und schwingt eine Schöpfkelle, ein zweiter sucht an dem Topfe emporzuklettern, ein dritter und vierter sind bereits auf seinem Rande angelangt und halten Sake-Schale und Schöpfkelle, ein fünfter liegt bezecht auf dem Bauche und setzt eine Weinschale wie einen Hut auf den Kopf, ein sechster schläft über ihm seinen Rausch aus, der letzte sitzt daneben, faßt nach der Stirn und hebt gestikulierend die linke Hand. (Publiziert in «Das Leben», Nr. 35 [1906], pag. 755.) (cf. Nr. 143.)

471. Shichi fuku-bi-jin kiryō[1] kisoi = «Ein Schönheitskampf von sieben weiblichen Glücksgöttern». Verleger nicht angegeben.

---

[1] kiryō in dieser Schreibart = «Talent, Genie». Gemeint ist aber das anders

Einblattdruck. Grauer Grund. ca. 1790, an Katsukawa Shunchōs Art erinnernd. Etwas roher «Volksdruck».

Die Brustbilder von sieben schönen Mädchen, die in lebhafter Unterhaltung sind. Kleider blau, rot, schwarz, grün, gelb. Drei haben Paulowniablüten im Wappen, davon zwei mit Schriftzeichen auf dem Mittelblatt, eine hat drei Eichenblätter im Ringe, eine eine Blüte im Ringe. Ihre Namen und Häuser stehen über der Gruppe. (Sammlung Schwarze.) (Katalog Hayashi Nr. 887: «Querformat: Die Büsten der sieben berühmtesten jungen Mädchen, die in den Cha-ya [Teehäusern] den Tee servieren.» Wohl dasselbe.)

472. Format 25 × 38 cm. Ohne Angabe des Verlegers und Holzschneiders.

Der Kegel des Fuji erhebt sich aus weißem Nebelgewölk in die rötlichen Dunststreifen des Morgenhimmels. Zwei Pinien ragen in die sonst fast völlig vegetationslose Landschaft hinein. Ein brauner Kerl aus dem Volke, blau und weiß gekleidet, eine lange Stange schulternd, führt ein braunrotes Rößlein am Halfter, dessen Reiter ein Samurai ist. Die Schabracken sind äußerst bunt, ein Stück sogar mit Goldbronze belegt. Der dunkelblau gekleidete Reiter nickt gesenkten Hauptes und gekrümmten Rückens in einem Morgenschläfchen, ebenso scheint der Gaul zu träumen. Fehlte die Signatur, man würde nach dem ganzen merkwürdigen Blatte auf Hokusais Pinsel schließen. Besonders der Führer ist eine Prachtgestalt nach seinem Geiste. Der feine Humor, die Morgenstimmung, die zarten Landschaftstöne, die kühnen Konturen machen das Werk zu einer ungewöhnlichen Erscheinung. Das Pferd erweckt in seiner Stellung wie in seinem Schmuck den Eindruck einer Replik des Tieres auf einer der «sechsunddreißig Ansichten des Fuji» von Hokusai[1], und zwar so auffallend, daß der eine Meister (Hokusai) das Werk des andern gekannt haben muß, wenn nicht eine gemeinsame Vorlage existierte. Auf beiden Fuji-Blättern auch die Pinien, auf beiden der schlafende Reiter. (cf. 49, Nr. 5.) (Sammlung Jaekel.)

VI. DROLERIEN.

Unter diesem Titel buchen wir eine Reihe von Werken Utamaros verschiedensten Formats, die komische Darstellungen aus dem Volksleben enthalten und vorwiegend nur mit wenigen Farbenplatten gedruckt sind. Sie verraten Utamaros satirische Ader, die besonders bei seinem Schüler Kikumaro weiterwirkte. (cf. pag. 144.) Eine Reihe von Goncourts «Surimono» gehören wohl hierher.

473. Kleines Nagaye-Format (31,5 × 7,5 cm) in Schwarz, Grau und Gelb.

Vor einem bedeckten Kasten sitzt ein Jongleur mit Strohhut, grauem Gewand mit weißen Perlhuhnflecken, schwarz- und weißgestreiftem Unterkleid und Schwert. Er hält in der Linken einen Papierschmetterling, in der Rechten einen Fächer, um den künstlichen Falter in der Luft zu balancieren. Auf

---

geschriebene kiryō = «Schönheit». Shichi fuku-bi-jin ist eine spielende Vermischung von Shichi-fuku-jin = «die sieben Glücksgötter» und bi-jin = «schöne Frauen». cf. Nr. 83, Anm. 1.

[1] cf. die in den Farben wenig schöne Wiedergabe in Perzyński «Der japanische Farbenholzschnitt» (R. Muther, Die Kunst, Bd. 13) vor pag. 69 und die gute schwarze Wiedergabe in desselben Verfassers «Hokusai», Abb. 57.

dem Kasten liegt neben anderm Gerät ein offenes Buch und ein zweiter Schmetterling. Hinter und über dem Jongleur, dessen Fleischfarbe seltsamerweise gelb gedruckt ist (Chinese?), ragt ein Baumast, auf dem zwei karikierte Langarmaffen sitzen. Der eine reckt seinen übertrieben langen Arm herunter, um dem ahnungslosen Jongleur seinen Schmetterling fortzunehmen, sobald er ihn in die Luft treibt. Durch Überdruck ist bei dem Affen ein interessanter Pelzton erzielt. (Sammlung Kurth.)

474. Dasselbe Format. Gelb, Karmin, Saftgrün. Spätzeit. Gedicht des Jippensha Ikku, des Verfassers des «Jahrbuchs». Ohne Signatur.

Knabenhafter, karikierter Jongleur, der ein Gestell mit kleinen Schalen auf einem Stabe balanciert. (Sammlung Succo.)

475. Reihe von Männern, die Krabben, Kröten usw. imitieren. (cf. Utamakura, Nr. 62, Bild 4.) Unbestimmte Zahl. (Goncourt.)

476. Größeres Querformat. Wenig Farben. Maltechnik.

Ein dicker Pinienstamm wird von zwei Kerlen umspannt, die sich vergeblich bemühen, ihn ganz zu umfassen. Ein dritter schaut mit alberner Miene gen Himmel. Oben hangen aufgereihte Strohbüschel. Neben dem dicken ragt ein dürrer Baumstamm. Ein Mann in gebückter Haltung steht davor; ein Junge ist auf seinen Rücken gestiegen, um an dem Baume einen Zettel zu befestigen. (Sammlung Jaekel.) cf. Nr. 462.

477. Kleines Hochformat, ca. 18 × 13,5 cm. Zur schwarzen Platte ist eine gelbbraune und blaßgelbe, sowie eine Blinddruckplatte gefügt. Vor 1780. Signatur mit gwa.

Hinter zwei nur in Blindpressung gegebenen aufgerichteten Bündeln von Reisstroh steht der sagenhafte weiße Fuchs (cf. Nr. 34) mit einem Kopftuch und hält einen Strick in der Pfote, um damit eine feiste Alte zu fesseln, sobald sie in seine Falle gegangen ist. Die äußerst drollige Frauenfigur mit dickem Kopfe in gelbbraunem, weißgeblümtem Kleide und schwarzem Obi hebt die Hände wie ein Hund, der «schön macht» und blickt begehrlich auf die Falle. Diese besteht in einem Bügel, in dem ein zweiter hängt, und in diesem ist ein großer Pilz der Champignonart mit keulenförmigem Hute angebracht. Der Witz ist erotisch. (Sammlung Kurth. Es sind Nachdrucke ohne Blindpressung vorhanden.)

478. Kleines Hochformat, ca. 20,5 × 14,5 cm, schwarz und grau. Spätzeit. Gedicht. Maltechnik.

Ein Kerl aus dem Volke mit breitem Hute und schwarzen Wadenstrümpfen sticht mit einem Rohre hüpfend nach einem kleinen Holzstück, das Flügel bekommen hat und ihm davonfliegt. Worauf dieser auch sonst vorkommende (C. Netto und G. Wagener, Japanischer Humor, Abb. 245) Scherz geht, weiß ich nicht. (Sammlung Kurth.)

479. Größeres Hochformat. Vielfarbig. Spätzeit.

Auf grauschwarzem Nachthimmel glänzt die Sichel des abnehmenden Mondes. Dem freien Felde entragt eine groteske Vogelscheuche mit einem Strohhut und einem markierten Bogen. Zwei Kerle haben sie erblickt. Der eine stürzt entsetzt zurück und läßt eine Trommel und eine Laterne fallen, der andere zieht mutig sein Schwert. (Sammlung Schwarze.)

B. Darstellungen aus dem Tier- und Pflanzenreich.

I. BÜCHER UND ALBUMS.

480. Shiohi[1] no tsuto[2] = «Gastgeschenke der Ebbe». Um 1780. Verleger: Kōshōdō Tsutaya Jūzabrō, Yedo, Honchō Sujikita, hachi chōme, Tori-abura-chō.[3] 23 × 18,5 cm. Halbbildspiegel. 2 Seiten Vorwort von Akara Sugaye, 1 figürliches Doppelbild, 6 Doppelbilder mit Muscheln, 1 figürliches Doppelbild, 2 Seiten Text. Das «Muschelbuch» genannt. (Berliner Kunstgewerbemuseum, schlecht erhalten, aber Spuren der blauen Meerfarbe; Sammlung R. Wagner-Berlin, gut erhalten, aber das Perlmutterpulver teils verschwunden und die Schlußseiten fehlen; Sammlung Kurth und Succo, vortrefflich erhalten, besonders die roten Töne frisch und eine Platte mehr. Hiernach die Beschreibung.) Signatur auf der letzten Seite: Kitagawa Utamaro zu (Bild), schwarzes Signet mit weißem Zeichen: Jisei ikke.[4]

Man gerät beim Durchblättern des Albums immer wieder in Staunen über die eminente Schönheit der Farben, die Feinheit und Akkuratesse der Zeichnungen. Die obern Teile der Blätter sind mit den Poesien einer literarischen Genossenschaft beschrieben. Die Frauentypen zeigen die Rundlichkeit und Kraft Kiyonagas und entsprechen fast ganz dessen Schönheitsideal.

Es ist nicht nur reiche Blindpressung, sondern auch eine Art Reliefpressung, wie sie bereits Harunobu kannte, angebracht. Bewundernswert ist besonders die zarte Rippenpressung der Schalentiere, die ihnen eine Plastik erteilt, als könne man sie vom Blatte abheben, und in ihren absolut naturgetreuen Formen das intensivste Studium voraussetzt.

Die Farbenskala scheint unerschöpflich. Das letzte Blatt ist wohl

---

[1] Die Schreibart geht auf die Muscheln zurücklassende Ebbe.

[2] Bisher fälschlich mit «Erinnerungen» übersetzt. tsuto = miyage, ungewöhnlich geschrieben, und bedeutet «etwas Mitgebrachtes», «von der Reise Mitgebrachtes», «Gastgeschenk». Bing U. et H. zitiert als Titel sub Nr. 117: «Yehon kai dzukoushi», Hayashi, Katalog Nr. 1668: «Chiohino tsoudo»!

[3] Hon-chō heißt «Grundstraße», suji «Sehne, Muskel», kita «Nord». Die Wortgruppe bezeichnet die Hauptstraße des Stadtviertels. Hachi-chōme = «achte Häusergruppe». Chōme fehlt in den Lexicis. Es bedeutet eine bestimmte Häuserserie eines Straßenkarrees. Tori-abura-chō = «Straßenkarree des Ölwegs». cf. pag. 51.

[4] Ji = «selbst», sei = «geschaffen», «ikke» = «ein Haus», bedeutet: Schule, Atelier. Dasselbe Signet findet sich noch 1789 im Yehon tatoe-no-fushi (Nr. 23).

mit mehr als 20 Platten gedruckt. Dazu kommt noch die verschiedenartigste Anwendung von Perlmutterpulver, dem sich Golddruck und blankes Blattgold gesellt. [Abb. Tafel 6 (farbig) und 7.]

Bild 1. Das Meer ist vom Strande zurückgetreten. Die kunstvollste Blindpressung der weißen Wasserfläche läßt das Schlürfen der Wellen im Kiesgeröll des Ufers hören. Am Horizont steigen weiße Wolkenstreifen in das tiefe Blau des Himmels. Am Gestade kreuzen sich zwei Pinien. Eine Schar von Leuten, zumeist Frauen, in harmonisch gefärbten Gewändern promenieren auf der durch die Ebbe freigelegten Küste; einige heben Muscheln auf. So führt der Meister geistvoll auf sein Thema. (Abb. bei v. Seidlitz.)

Bild 2. Grünblauschimmernde Meerestiefe, die sich nach oben in Goldpulver zu lösen scheint. Achtzehn Muscheln durchschwimmen sie in eigenartiger Gruppierung. Wie ein Kirschblüten-Mon wirkt der Kranz von fünf kleinen Schälchen. Bleifarbenes und fahleres Grau, tiefes Schwarz und das Rot der Erdbeere schmücken die verschiedenen Schalen. Ein wahres Prachtstück ist eine herzförmige weiße Muschel mit Blindpressung. Ihre Schalen sind geschlossen, eine schwarze Gefährtin beginnt sich zu öffnen, in der Mitte aber hat eine dritte ihr silberglänzendes rosenrotes Schalenpaar wie Flügel weit entfaltet. Leuchtendes Mikapulver umglimmt das reizende Gehäus mit durchsichtigem Schimmer. Aber der Friede in diesen Tiefen ist scheinbar! Derselbe Silberglanz umhüllt die Gliederringe eines Seewurms, der auf die Schalentiere zusteuert, während sein Genosse in demselben Farbenkleid bereits eine Muschel anbohrt. [Abb. Tafel 7 a.]

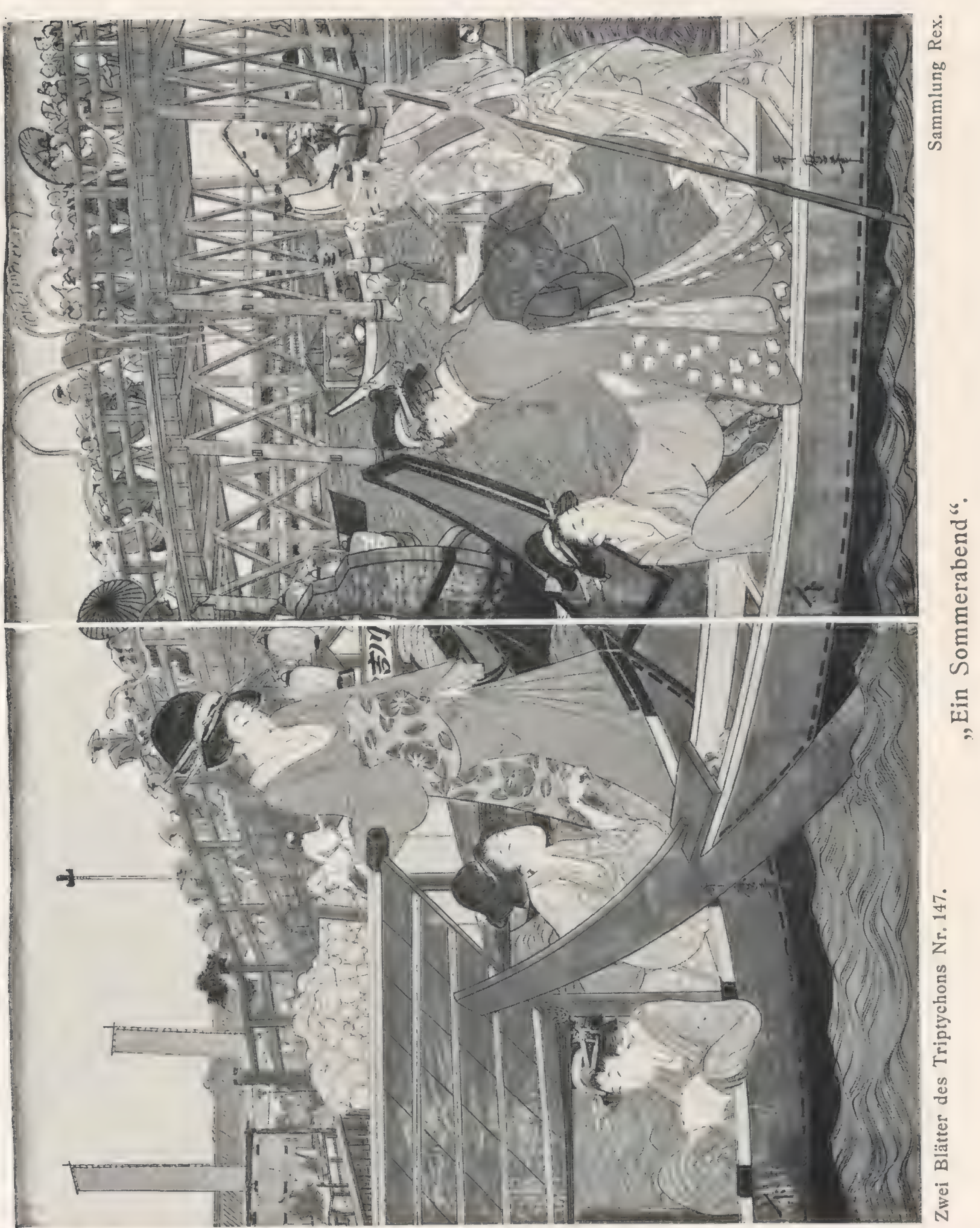
Bild 3. In den grauen Grund reckt ein dunkelgrüner Tang seine Blätter. In seinem Geäst und ringsherum sind neunzehn Muscheln oder Schnecken gelagert. Bei ihrer Anordnung hat Utamaro fünfmal je drei gleichartige zu einer Gruppe zusammengestellt, während die beiden größten Arten (Schnecken) nur paarweise auftreten, ein sicherlich beabsichtigtes Kompositionsgesetz. Am prachtvollsten wirken zwei rote Schalen der Gattung Pectinea und die stark blindgepreßten Gehäuse einer Kreiselschnecke (Trochoidea). Bei einer andern Schnecke ist das Schleimige des Tieres sinnvoll durch Mika gegeben. Wir werden an die glitzernden Schneckenfährten in unsern Gärten erinnert.

Bild 4. Diese Tafel ist in ihren zarten Tönen vielleicht das feinste Blatt des ganzen Werkes. Der graue Grund wird in der Nähe der Schalentiere durch dunkle Punkte belebt. Kein Tang, kein Riff, kein störender Wurm! Die dreißig bunten Kalkgehäuse wirken nur durch ihre Farben- und Formenschöne. Die Pointe der Komposition liegt in der ausgeprägten paarweisen Anordnung der Muscheln. Zwei große Spinnenköpfe (Murex) eröffnen links den Reigen, braunrotgesprenkelte Mitraschnecken schließen sich an, weißgepunktete schokoladenbraune Porzellanschnecken, silberne Entenmuscheln, Muscheln, deren amorphe Bildung hellglimmenden Perlmutterklumpen ähnelt, alle von großer Leuchtkraft. Das reizendste sind zwei zartrosenrotschimmernde Muscheln etwa in der Mitte der Tafel, und höchst kräftig wirkt die zebrastreifige Schnecke ganz rechts. [Abb. Tafel 7 b.]

Bild 5. Zwei große Muschelschalen der Awabi-Gattung (Haliotis tuberculata), in allen Farben des Regenbogens schillernd, stellenweise von Mika angesilbert, schwimmen wie ein Boot in den grauen Wassern und führen einen dunkelgrünen Tang mit, der auf ihnen zu wachsen scheint. Zweiundzwanzig kleinere Muscheln und Schnecken, darunter Pecten, Mitra, Pinna, Patella, umwimmeln sie. Die Tiefe ist mit Goldstaub bestreut.

Bild 6. Aus mattgrauen Wassern ragt links eine Klippe, die mit sternförmigen Muscheln, Austern und Korallenbildungen übersät ist. Frei von

TAFEL 36.



Zwei Blätter des Triptychons Nr. 147. Sammlung Rex.

„Ein Sommerabend“.

Beispiel eines Nachtstücks.



dem Riffe — dem einzigen auf den Muscheltafeln — schwimmt kleines Muschel- und Schneckenvolk der mannigfaltigsten Gattungen, sich nach rechts zu einer Masse konzentrierend, die dem Felstrumm das kompositionelle Gegengewicht hält.

Bild 7. Auf dies letzte Muschelblatt hat der junge Meister sein ganzes Können gewandt. Es atmet eine unerhörte Farbenpracht und spielt förmlich mit künstlerischen Pointen. Der Grund ist mattgrünblau. Rechts schwimmt ein großer schwarzgrüner Tang, an seinen wie Baumrinde gezeichneten Armen haftet eine Kolonie von elf Muscheln und Schnecken, zu denen sich zwei Seeigel (Echinus) gesellen. Hellere und feinere Seepflanzen schwimmen rechts und links. Fast in der Mitte des Blattes steuern fünf lang- und dünnschalige Muscheln in hellstem Silberglanz. Eine hat ihre Flügel geöffnet; in geistvoller Spendelaune läßt sie Utamaro derartig an einer kleinen roten Mützenschnecke vorübergleiten, daß deren Spitze von ihr gedeckt wird und nun in mattem Rosa hindurchschimmert, eine feine Andeutung der Transparenz! Und mit geradezu heraldischem Farbensinn läßt der Künstler sich diesen Silbergeschöpfen eine gleiche Anzahl tiefschwarzer Cythereenmuscheln und sattroter Mützenschnecken anschließen. Höchst reizvoll sind die verschiedenen Perlmutterstaubnuancen.

Bild 8. Zeigte das erste Blatt das Aufsammeln der Muscheln, so zeigt das letzte ihre Benutzung. Eine vornehme Veranda, auf die Meeresbrandung hinausspringend. Im Vordergrund Zwergpinie und blühende Kirsche. Ein Wandschirm mit Päonien am Bache, dessen Mattgoldgrund durch Wolken aus Blattgold belebt wird und dessen Rückseite den Fuji im Winter zeigt. Sieben vornehme Damen knieen oder liegen um einen Gegenstand herum, der sie fesselt: Achtunddreißig Muscheln, die so gelegt sind, daß sich um eine in der Mitte drei konzentrische Ringe schließen. Sie spielen das Kaiawase-(Muschelzusammensetz-)Spiel. Ihre Roben sind prachtvoll, des Künstlers ganze Palette scheint erschöpft. Zwei einfach gekleidete Dienerinnen nahen der Schar, die erste trägt auf einem Serviertischchen eine Sake-Schale, die zweite auf ihrem Rücken das Schoßhündchen der Hausherrin. Es ist nicht nur die Herrlichkeit des Kolorits und die Feinheit der leicht diagonalen Komposition, die das Blatt so fesselnd gestaltet, es ist auch die virtuose Technik, die uns entzückt. Nicht genug, daß die Blindpressung bei den Gewandmustern Verwendung fand, sie hat sogar die untern Holzflächen der Papierfenster mit einer Maserung versehen. Über das Kolorit der Roben ließe sich ein eigenes Kapitel schreiben. Selbst ein so geringfügiger Zug wie der, daß die Durchsichtigkeit der Schildpattkämme durch blassen Golddruck angedeutet ist, verdient Beachtung. Am interessantesten aber ist vielleicht, daß mit Ausnahme der Fleischteile, Blüten, Muscheln und Papierfenster das ganze Blatt mit Farben bedeckt ist, also völlig opak wirken will. [Farbige Abb. Tafel 6.]

481. Yehon mushi-erabi (oder erami) = «Bilderbuch: Ausgewählte Insekten». Mehrere Ausgaben in Buch- und Albumform, die spätern schlechter. Älteste Ausgabe mit 15 Bildern (in einem Bande? 27 × 18 cm). Yedo 1788 mit Nachwort des Toriyama Sekiyen[1] vom Winter des siebenten Jahres der Periode Temmei = 1787. Verleger: Kōshōdō Tsutaya Jūzabrō, Tori-abura-Straße, der vor dem Nachwort

[1] Unter dem Namen zwei Signets, das schwarze mit weißen Zeichen: Toriyama, das weiße mit schwarzen Zeichen: Toyofusa.

des Sekiyen naturhistorische Werke annonciert. Holzschneider: Tōissō. (cf. Nr. 43.) Signatur: Kitagawa Utamaro. Verfasser des Vorworts: Yadoya Meshimori (Hayashi: Rokujuyen?!) (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin. Sammlung Jaekel. Sammlung Kurth. Sammlung Succo. Sammlung Rex.) Zwei spätere Ausgaben erschienen unter demselben Titel in zwei Bänden. Ihnen fehlt das Nachwort des Sekiyen, dafür findet sich Band II, fol. 1a ein besonderer Titel in Form einer großen blauen, rotgerandeten Kartusche auf Blumen. Sie hat sinisierende Konturen mit vier Voluten. Oben rechts ist auf weißem Rechteck ein rotes Signet, unten links sind zwei quadratische Signets, rot auf weiß und weiß auf rot. Der Titel ist mit sieben großen weißen Zeichen auf den blauen Grund geschrieben. Alle Zeichen sind aber in so entstellter und künstlicher archaischer Schreibweise gegeben, daß ich nicht wage, eine Entzifferung zu versuchen. Nur das vierte Titelzeichen mit «mushi» (Insekten) zu geben scheint mir sicher. In der einen Ausgabe folgt auf dies Blatt das Bild mit den Nelken, in der andern das mit Biene und Raupe. (Sammlung Wagner.) Eine Neuausgabe mit dem Titel Gwahon mushi-sen in einem Band (18 Bilder) erschien in Yedo 1821 (Katalog Gillot Nr. 701), dann schon 1823 die zweibändige Ausgabe Yehon goku saishiki mushi awase (cf. Duret, pag. 112). Da die Originalausgaben nur 15 Bilder von Utamaro enthalten, so sind drei Bilder der erstgenannten Neuausgabe unecht. Nur die Originalbilder endlich, aber insofern in anderer Reihenfolge, als sie das schöne Nelkenblatt an die Spitze stellt, bringt eine Edition in Albumform von 1892 (Meiji 25) unter dem Titel Mushi-rui gwafū, deren Zählung wir zugrunde gelegt haben.

Abbildungen finden sich bei Gonse I, pag. 265; v. Seidlitz, Bings Formenschatz. [Abb. Tafel 9.]

Zu den mushi zählt der Japaner nicht nur Insekten in unserm Sinne, sondern auch anderes kriechendes Getier, wie Schlangen, Frösche, Eidechsen, in deren Namen das Zeichen mushi mitgeschrieben wird. In Utamaros Werke sind nach einer Vorrede des Yadoya Meshimori, desselben Autors, von dem auch das vorletzte Gedicht stammt, neunundzwanzig dieser Tiere auf den verschiedensten Pflanzen dargestellt, und zu jedem Tiere gehört ein Scherzgedicht (kyōka), an deren Komposition ähnlich wie im «Muschelbuch» (Nr. 480) eine ganze Reihe von Dichtern beteiligt war. Zum Unterschied der Verschen jenes Albums enthält hier jedes Kyōka eine Anspielung auf die Liebe.

1. An leichtem Bambuszaun blühen Nelken und eine Physalisart in prächtigen Farben. Eine Heuschrecke (inago) und eine Libelle mit rotem

Leibe und silberglänzenden Flügeln (aka-tombō = «rote Wasserjungfer») haben sich auf die dünnen Stäbe des Gitters gesetzt. Die Kelche der rosigen Nelken gewinnen an Duft und Zartheit durch die Weglassung der Konturen, und die Blattkonturen sind fast im ganzen Buche nicht schwarz, sondern dunkelgrün gehalten.

2. Eine rötlichblühende Wickenranke schlingt sich diagonal durch das Bild, das oben durch mattblaue Himmelsfarbe abgetönt wird. Drei Wespen (hachi) sind an einem Honigwabenbau beschäftigt, und die Ranke empor klettert eine borstige Raupe (ke-mushi = «Haarinsekt») und schlägt die Zähne in den saftigen Stengel.

3. Eine violettblühende, kapselartige Pflanze und einige Gräser sind so in das Blatt komponiert, daß nur ein einziger Halm in die rechte Seite hinüberragt. Eine grüne Heuschrecke (ba-oi-mushi = «pferdeähnliches Insekt») klettert auf diesem Halme, und nach den Knospen der Staude schlingt sich ein Tausendfuß (mukade = «hunderthändig» nach alter Schreibung) empor (Abb. bei v. Seidlitz).

4. Ein großer, sich teilender Bambusschößling und ein Zweig mit wilden Rosenblüten und -knospen sind über das Bild geworfen. Ein Ohrwurm (hasami-mushi = «Insekt, das etwas wie mit zwei Eßstäbchen ergreift», ein prächtiges Bild!) hat den Schößling erklommen, eine Feldgrille (kera) kriecht davon.

5. Von lichtem mattgelben Grunde erhebt sich ein reicher Flor der herrlichsten Mohnblüten, teils zart rosenfarbig, teils scharlachrot und weiß, eine Blüte purpurviolett. Die rosenfarbigen Kelche sind mit feiner Blindpressung gestreift. Eine Blumenkrone ist abgefallen, so daß die hübsche Form des Mohnkopfs erscheint. Sonnenatem weht durch das Bild, und schon nahen die Tiere der Sonne, eine Libelle (tombō) mit grünem Leibe und hellsilbernen Flügeln und ein Pärchen von Schmetterlingen (chō), unsern Weißlingen ähnlich, mit ganz feinem Perlmutterstaub überzogen. [Abb. Tafel 9a.]

6. Große Kallablätter durchqueren das Bild, hinter ihren Schäften erscheint eine blaßrote Windenranke. Eine Pferdefliege (abu) sitzt auf einem ihrer Blumenblätter, und an einem Blatte des Aronstabs kriecht eine weiße Raupe (imo-mushi = «Kartoffelinsekt») empor, deren sich vorwärtsrollender Leib nur durch Reliefpressung gegeben ist.

7. Hier überrascht uns ein Nachtstück. Von dem grauen Himmel heben sich grauschwarze Spiräen und blühende Gräser ab. Auf einer Blütenrispe sitzt eine Zikade (matsu-mushi = «Pinieninsekt»), auf einem Halme zwei Weibchen eines Leuchtkäfers (hotaru), eins mit rotglühendem Kopfschild, dessen Phosphoreszenz ein glanzloses Männchen[1] auf dem Hochzeitsflug herbeilockt. Es gehörte ja zu den liebsten Zerstreuungen des poetischen Inselvolks, zur Zeit der Schwertlilienblüte auf den Glühkäferfang zu gehen — auch Utamaro hat einen solchen Spaziergang dargestellt (Nr. 148) —, und dies Blatt mußte bei den Beschauern besonders angenehme Erinnerungen wecken.

8. Man hat im Garten Schoten und Bohnen und zwei gelbe Melonengurken abgeschnitten. Aber die bisherigen Besitzer dieser Fruchtschätze können sich nur zögernd von ihrem Gute trennen. Eine kleine grüne Heuschrecke (batta) schickt sich an, von einer der langen Bohnen herabzuspringen, und eine Gottesanbeterin (kamakiri, tōrō oder ibojiri[-mushi], Mantis religiosa) ist auf eine Gurke gehüpft, reckt die Fühler und hebt die gespensterhaften

[1] Völlig sinnlos gibt der letzte Neudruck gegen die guten alten Ausgaben auch dem Männchen einen roten, sogar noch einen weißen Funkenfleck und zerstört so die hübsche Pointe der Komposition.

Vorderbeine wie anklagend empor. Auf diesem Blatte finden sich nur bei den Gurken schwarze Konturen.

9. Eine Maisstaude mit zwei Kolben, von denen sich erst einer zur Reife geöffnet hat, ragt von rechts nach links in den grauen Himmel. Sie ist mit zarten Fäden umsponnen; die Verfertigerin derselben, eine große graue Spinne (kumo), sitzt auf einem der Blätter, und ein grauer Kreis deutet auf die lebhafte Bewegung ihrer Vorderbeine. Ihre Gefährtin ist eine Zikade (higurashi), die den unreifen Kolben erklimmen will. Es ist ein geradezu raffinierter Trick der Technik, daß die Formen des reifen Maiskolbens nur durch Reliefpressung gegliedert werden.

10. Ein Busch mit eigenartigen blauen Blüten hat eine Natter (hebi) beherbergt. Züngelnd schießt sie hervor, um auf eine braungelbe Eidechse (tokage) zu stoßen, die die Gefahr kaum zu ahnen scheint. Die mit Mika belegten Schuppen der Eidechse haben feinen Braungoldschiller.

11. Oben links ein rosablühender Strauch, an dem der Bau eines kleinen Insekts hängt, das nach diesem Bau den Namen mino-(= Regenrock aus Stroh oder Hanf)mushi empfangen hat. Rechts unten, den Strauch nicht berührend, also auf dem Blatte eine weiße Diagonale freilassend, erhebt sich eine weißgrüne Staude mit rosa Blütenähren, auf der ein Xylotrupeskäfer, ein Rüßler mit blauviolettem Schiller (kabuto-mushi = «Helminsekt»), nach dem Bau des «Regenrockinsekts» zu äugen scheint.

12. Große dunkelviolette tomatenartige Früchte (Solanum) nebst Blättern und Blüten und zwei ganz junge, zartgefärbte Bambusschößlinge liegen am Boden. Eine große hellbraune Heuschrecke (kutsuwa-mushi = «Zaumring-insekt», weil ihr Kopf dem eines aufgezäumten, mit den beiden Kreuzringen geschmückten Rosses gleicht, cf. pag. 32, Anm. 5; J. C. Hepburns Dictionary gibt pag. 354 die Vokabel falsch durch «a kind of cricket») beginnt an der einen Frucht zu nagen, eine Schnecke (maimaitsubura oder dedemushi oder kata-tsumura) schleppt sich mit vier ausgereckten Fühlern zur zweiten Frucht hin.[1]

13.[2] Eine grandios komponierte Gurkenranke mit zwei gelben Blüten und zwei Früchten. Auf den Stengel hat sich eine Heuschrecke (inago) gesetzt und auf eine Gurke eine Zikade mit silbernen Flügeln (kirigirisu = onomatopoetisches Wort, nach dem Zirpen der Zikade gebildet[3]). [Abb. Tafel 9b.]

14. Eine Steinbrechart mit feinbehaarten, prächtig gezeichneten, an der Unterseite rosagefärbten Blättern und zarten Blütenrispen, um die sich ein rosa Regenwurm (mimizu) windet, wird noch von einem Insekt behaust, von diesem, einem Heimchen (kōrogi), sehen wir aber nur einen kleinen Teil der Hinterseite.[4]

15. Das Stück eines Teiches mit Wasserlinsen bedeckt, von einer Lotos-staude überschattet, die, kühn geschnitten, nur ein großes und ein kleines Blattfragment, zwei gestachelte Stengel und ein kleines Stückchen einer Knospe zeigt. Auf dem großen Blatte sitzt ein metallisch grüner Glanzkäfer (kogane-mushi = «Goldinsekt»), unter seinem Schirme sucht sich ein matt-brauner Frosch (kaeru) zu verbergen, aber vergebens: Was das große Nymphäenblatt versteckt, das verrät der Wasserspiegel — ein reizend humo-ristischer Zug! —, und schon springt ein spangrüner Frosch herbei, um den andern aus seinem Schlupfwinkel aufzustören.

---

[1] Katalog Barboutau 724 A.
[2] Bei Bing farbig, seltsamerweise mit Weglassung der Zikade.
[3] cf. pag. 64, Anm. 5.
[4] Katalog Barboutau 724 C.

482. Yehon momo-chidori = «Bilderbuch der hundert Regenpfeifer»[1], gewöhnlich: «Die hundert Schreier», «Les cent crieurs» genannt. Signiert: Kitagawa Utamaro. Verleger: Tsutaya Jūzabrō. 1 Band. Yedo. Nicht datiert. Zweite Ausgabe: Momo-chidori kyōka awase = «Sammlung komischer Gedichte über die hundert Regenpfeifer». Verleger: Tsutaya Jūzabrō. 2 Bände. Yedo. Nicht datiert.

Das Werk ist ein Album, auf Doppelblätter gedruckt. Die erste Ausgabe war in Gonses Besitz (cf. auch Duret l. c.), Fragmente in Sammlung Jaekel und Sammlung Kurth. Sie umfaßt 8 Bilder (25×18 cm). Die zweite Ausgabe in 2 Bänden mit 15 Bildern (Band I, Nr. 1—7; Band II, Nr. 8—15) war früher in Sammlung Wagner. Wir legen sie als vollständigste der Beschreibung zugrunde. Von dieser Ausgabe ist wieder eine Neuauflage mit dem Titel Yehon momo-chidori kohen (nach Goncourt, der übersetzt: «Suite de cent crieurs») erschienen, der wahrscheinlich einige Blätter der Sammlung Jaekel angehören. Diese sind weit roher gedruckt, Metalle und Blindpressung fehlen.

Das Format des Doppelblattspiegels ist 23×37 cm. Auf jedem Blatte sind zwei Arten von Vögeln mit ihren Namen und Liebesgedichte mit den Namen der Kyōka-Dichter wiedergegeben. Utamaros Signatur in der zweiten Ausgabe ist von einem Cachet mit dem Namen Utamaro begleitet. Goncourts Beschreibung ist wegen ihrer Ungenauigkeit kaum benutzbar. [Abb. Tafel 10.]

1. Schlafende Ohreule (mimizuku) auf einem Baumstamm, von zwei kleinen Vögeln mit schwarzem Kopfe, rosa Kehle, weißer Brust, graubraunen Flügeln mit schwarzen Enden und schwarzem Schwanze verspottet. Sie heißen uso, eine Pyrrhulaart. Feiner Humor in der Komposition. (cf. Nr. 34, Blatt 8 f. und Nr. 302.)

2. Den Boden erfüllt Wassergekräusel in feiner Blindpressung. Zwei Silberreiher (sagi, Egretta candidissima) waten darin. Ihr Gefieder ist durch die feinste Reliefpressung gegeben und nur wenig mit Schwarz konturiert. Rechts taucht ein Kormoran (u) in die Fluten und fängt einen der kleinen vorüberschießenden Fische. Die feine Pressung des schwarzen Gefieders, die Transparenz des im Wellengekräusel verschwindenden Vorderteils in zartestem Grau, die schöne sichere Zeichnung machen das Blatt zu einem der hervorragendsten des Albums. (Katalog Hayashi Nr. 893.)

3. Ein Bambusstock, an dem ein weißes Chrysanthemum in herrlichster Reliefpressung blüht. Auf der Staude sitzt ein komadori (ein rostroter,

[1] momochidori findet sich in Hepburns Wörterbuch als ein Ausdruck mit der Bedeutung «a multitude of little sea-birds» (pag. 410), und chidori allein als «Schnepfe, Regenpfeifer» (ibid. pag. 52). Bing, U. et H., Nr. 116, übersetzt ungenau: «Les mille oiseaux», denn wörtlich heißt die Gruppe: «Hundert Tausendvögel».

rotkehlchenartiger Vogel mit weißer Brust), ein anderer, fast von den Blättern verdeckter Vogel, ein shijūgara (Meise, Parus minor), hängt unten an der Staude.

4. Mattgrüner Grund, auf dem Piniennadeln und welke Blätter, darunter Ahornblätter, liegen. Der glitzernde Tau auf dem verdorrten Laube ist durch feines Perlmutterpulver gegeben. Drei große Tauben picken am Boden. Ihr Gefieder ist schwarz, grau, gelb und weiß, mit minutiöser Genauigkeit studiert, der grüne und violette Schiller ihrer Hälse durch Goldstaub gehöht. Rechts sitzen, den Tauben den Rücken kehrend, zwei struppige braune Spatzen. [Abb. Tafel 10a.]

5. Der dürre Ast eines Pflaumenbaums ragt in das Blatt hinein. An einen Zweig klammert sich eine kleine Eule (fukurō). Ihr Auge ist mit Silber gedruckt. Ihr ängstliches Flattern zeigt die Unsicherheit ihrer Haltung. Auf dem andern Zweige sitzt ein rotbrauner, schwarzer und weißer Häher (kashidori, eine Garrulusart) in schöner, ruhiger Haltung. Beide kehren sich den Rücken.

6. Am Ufer unter einer Schilfstaude sitzt ein Entenpaar. Der Erpel hat einen metallisch glänzenden Kopf und Flügelschiller, seine Federn sind in vielen grauen und braunen Tönen mit Reliefpressung gedruckt, seine Füße gelb mit lebhaft roten Konturen. Weniger prachtvoll ist die Ente, die quäkend ihren Kopf erhebt. Auf dem Ende der Schilfstaude wiegt sich ein farbenherrlicher Eisvogel (Katalog Hayashi Nr. 892 hat einen «Kormoran» daraus gemacht) mit leuchtendem hellblauen Schopfe, apfelgrünen Flügeln mit schwarzen Spitzen, grauer Brust und korallenroten Füßen. Eins der farbenprächtigsten Blätter. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.) [Abb. Tafel 10b.]

7. Auf einem blühenden Pflaumenzweig sitzt ein schöner Falke, dessen Formen fast heraldisch anmuten, und hebt die Schwingen. Ein kleinerer Raubvogel (ein motsu, wie mehrere andere Namen in den Wörterbüchern nicht aufzufinden) von graubrauner Farbe hat sich in seiner Nähe niedergelassen.

8. (Hier beginnt der zweite Band der zweiten Ausgabe.) Meisenarten von hellgrauer und dunkelbrauner Farbe, darunter yamagara = Parus varius und uguisu = Cettria cantans, auf Pfirsichblüten. Das Blatt gehört zu den schwächern des Werkes und zeigt wenig Charakteristik.

9. Eins der feinsten Blätter des Albums! Eine Wachtel (uzura) und eine Feldlerche (hibari) treiben sich auf einem Anger umher, auf dem zwei veilchenartige Stauden und Schachtelhalme wachsen. Die Vögel sind in den zartesten braunen Tönen gegeben, die schwarzumrissenen Stauden tragen blauviolette und weiße Blüten, die keuligen und dünnern Kolben der Schachtelhalme sind nur mit ihren eigenen Farbtönen, ohne Schwarz, konturiert.

10. Ein mächtiger grün- und braungefärbter Pinienstamm, an dem ein Buntspecht (kitsuki, unserm großen Buntspecht sehr ähnlich) mit rotem Schopfe, schwarzweißen Flügeldecken und gelbgrauer Brust sitzt. Er blickt auf einen grauen, schwarzköpfigen, gelbschnäbligen Kernbeißer (mamemawashi = «Bohnendreher», Fringilla coccothraustes), der auf einem Zweige der Pinie mit prachtvoll gezeichneten grünen Nadeln sitzt.

11. Auf Felsgetrümmer erscheint ein Fasanenpaar (yamadori = «Bergvogel») und eine Bachstelze (ishitataki). Der Schweif des Fasanenmännchens wird durch den untern Rand geschnitten. Die Bachstelze ist unserer ähnlich und hat nur einen kürzern Schwanz.

12. Ein chinesischer schwarzhalsiger Fasan (kiji) blickt nach einer fliegenden Schwalbe (tsubame) mit rötlicher Kehle. Etwas steife Komposition.

13. Drei Mejiro-Vögel und ein Enaka-Vogel auf Bambus. Die erste Gattung hat eine gelbe Brust, einen olivgrünen Rücken und einen schwarzen Schweif, die zweite ist gelb- und graugefärbt. Es sind wohl Meisenarten.

14. Zaunkönig auf blühendem Ginsterzweig und Reiher im Schilfrohr.

15. Hahn und Henne, der rotbunte Hahn mit schwarzem ragenden Schweife besonders prachtvoll. Neben der Gruppe — analog dem Entenbild — sitzt auf einem Rohrstengel, um den sich purpurviolette Windenblüten ranken, ein kleiner spechtartiger Hōshiro-Vogel.

II. SERIEN UND EINZELBLÄTTER.

a) Säugetiere.

Utamaro hatte in seinem «Insektenbuch» ein Album annoncieren lassen, das Säugetiere darstellen sollte (pag. 59). Es ist leider nicht erschienen, was umsomehr zu beklagen ist, als Blätter mit Säugetieren von seiner Hand höchst selten sind.

483. Kleines Blatt, 17,5 × 12 cm, das ich für das älteste halte, welches ich überhaupt von Utamaro gesehen habe. Es wird bald nach 1770 entstanden sein und ist nur in Schwarz und Mattgrau gedruckt.

Dargestellt ist ein schlanker Spießer, der den Kopf zum Schrei erhebt, und hinter ihm sein rundliches Weibchen en face. Beide haben Damwildflecken. In der groben Strichmanier der Tierfelle, in den eckigen Formen und der großen Starrheit liegt kindliche Unbeholfenheit. Die Auffassung des Tierkörpers erinnerte noch ganz an chinesische Malart, nur der Kopf des Hirsches zeigt gute Naturbeobachtung. Die Verkürzung der Hindin ist völlig mißlungen. Weder Landschaft noch Boden angedeutet. [Abb. Tafel 2a.] (Sammlung Kurth.)

484. Blatt, 22,5 × 17, in Schwarz und Grau.

An einem Bache, zu dessen Seiten Schachtelhalme (?) stehen, sitzen zwei Hasen in derselben Stellung wie die ebengenannten Hirsche. Der Ausdruck des schreienden Rammlers und die En-face-Stellung des Weibchens erinnern ganz auffallend an die Hirsche. Maltechnik, zur Holzschnittart übergehend. Nur wenig später als das vorige. [Abb. Tafel 2b.] (Sammlung Kurth.)

485. Hochformat. Schwarz und grau gedruckt.

Ein Tiger an Bambusstauden von großer Kraft und Wildheit, wie ihn etwa Shunshō bildete. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin. Bing U. et H. Nr. 90 und Hayashi, Katalog Nr. 891 [«Kauernder Tiger»], dasselbe?)

486. 13 × 19 cm. Braunes Papier. Schwarz, grau und orangefarben.

Ein Tiger ist im Begriff, mit kühnem Satze auf einen Felsblock zu springen. Die Vordertatzen haben ihn bereits gefaßt, eine Hintertatze schwebt noch in der Luft. Der Kopf ist hoch erhoben. Malerart. (Sammlung Kurth.)

487. Querformat. Braunes Papier. Druck in Schwarz und Grau.

Sieben Pferde, eins wälzt sich an der Erde, zwei traben davon, vier stehen in aufgeregten Posen in einer Gruppe. Die Tiere sind ganz im Malerstil der Kano-Schule wiedergegeben. Von Utamaros Naturbeobachtung zeugt nur die Lebendigkeit der Komposition. Frühes Blatt, etwa Mitte der siebziger Jahre. (Sammlung Pergamenter. Wohl dasselbe Blatt, das Bing U. et H. sub Nr. 67 bucht. cf. Nr. 49.)

488. Surimonoartig.

Pferde in Freiheit, purpurn, blauschwarz, Himmel mit roter Wolke. (Sammlung Gillot, nach Goncourt sub «Surimono» Nr. 17.)

489. Kleines Hochformat. «Die zwölf Tiere des japanischen Zodiakus.» Schwarzdrucke.

Genannt sind das erste Tier: die Ratte, das dritte Tier: der Tiger, das achte Tier: die Ziege, außerdem aber Schildkröten, die nicht zum Tierkreis gehören! Ich muß die Richtigkeit der Zusammenstellung dem Gewährsmann überlassen. 1. Ratte an einem Reissack. 2. Schildkröten, die in einem Strome schwimmen. 3. Ziege unter einem Weidenbaum. 4. Tiger am Bambus. (Katalog Barboutau II Nr. 1000—1003.) Wir haben diese Gruppe unter Säugetieren gebucht, weil drei der Blätter Säugetiere darstellen.

490. Ähnlich stellt Hayashi, Katalog Nr. 894, zusammen: «Querformat. Vereinigung fünf kleiner Vertikalstreifen, die einen Tiger, einen Adler, eine Shōki-Figur, eine Chimäre und zwei Störche darstellen. Signiert: Utamaro».

491. Ibid. Nr. 921. «Schwarzdruck. 4 Blätter: Hasen. (= Nr. 484?) — Tiger. (Pluralis!) — Junge spielende Hunde. — Junge Hunde. Signiert: Utamaro.»

492. Querformat, Genre Toba-ye (Karikaturen, nach ihrem ersten Veröffentlicher, dem Bonzen Toba-no-sōjō benannt). Ein Pferd, das einen Fuchs trägt, rennt Passanten um. (Katalog Barboutau Nr. 722.)

b) Vögel.

493. Serie kleinerer Vögel, die außer der schönen quadratischen Signatur noch Utamaros roten Rundstempel mit dem Namen Toyoakira zeigen. Sie sind mit mindestens sieben Farbenplatten gedruckt und erinnern vielfach an Malerstil.

Spatzenpärchen auf blühendem Pfirsichzweig. Der eine Vogel scheint sich um den Ast zu schwingen, und sein Schwanz reicht nach oben, sein Kopf hängt nach unten. Die Blüten sind mattweiß, ihre Staubfäden grün gedruckt. (Sammlung Succo.)

Eisengraue Schwalbe mit schwarzer Kehle, schwarzen Flügelspitzen und rosenroter Brust setzt sich flatternd auf eine Schilfstaude, um die sich eine dunkle Blütenranke windet. Sehr flotte Manier. Der Stempel fehlt. (Desgl.)

Um einen schlanken Rohrstab rankt sich eine schilfartige Pflanze mit zartrosa Blüten. Die Blätter sind oben grün, unten rosa, in kräftiger Maltechnik schattiert. Auf dem Rohre sitzt ein behäbiger Reisvogel, der in seiner Ruhe etwas Monumentales hat. (Sammlung Kurth.)

Blatt in grauen, grünen, schwarzen und fleischroten Tönen. Eine Meise sitzt auf einem alten Baumstumpf, hinter dem rote Rosen blühen. (Sammlung Jaekel.)

494. Blatt in Schwarz und Grau, 23 × 16,5 cm.

Unter einem Busche mit großen hellen Blüten steht ein Wachtelpaar; der eine Vogel ruft. Malerart. Die Kunst und Signatur weisen auf sehr frühe Zeit. (Sammlung Kurth.)



Aus Nr. 42. *a* Sammlung Kurth.

Die Kräutersucherinnen.



Aus Nr. 42. *b* Sammlung Kurth.

Das Gewitter.

Yehon shiki no hana (Blumen der vier Jahreszeiten), 1801, Band I, Bild 3 und 7.



495. Serie großer Vögel, Format größer als die Momo-chidori (Nr. 482).

Falk auf blühendem Pflaumenzweig.

Großer Reiher auf einem Fichtenzweig bei seinem Nest mit sieben Jungen, der einen Schrei ausstößt, eine unbekannte Gefahr fürchtend. (Sammlung Bing. Beides nach Goncourt.)

Hierher gehört vielleicht auch ein Blatt, das ein Reiherpaar mit drei Jungen an einer jungen Pinie zeigt. Der eine der ritterlichen Vögel zupft an seinen Brustfedern, der zweite stößt einen Alarmschrei aus. (Katalog Barboutau Nr. 706, Abb. Bing, U. et H. Nr. 91, dasselbe?) Dieses Bild hat Utamaro später wieder auf einem Wandschirm des Pentaptychons mit dem «Scheuerfest» (Nr. 194) kopiert. Es wird noch in das Ende der achtziger Jahre fallen.

496. Kleineres Format. Schwarz und grau.

Auf einem Ahornzweig sitzt ein ziemlich schwach gezeichneter Fasan. Malerart, achtziger Jahre. (Sammlung Succo.)

497. Serie der Sammlung Gonse (nach Goncourt): «Kopien ausländischer Vögel durch einen Beamten von Nagasaki, die dem Shōgun überreicht werden sollten.» (cf. pag. 80. 137.)

1. Langschwänziger Sittich. 2. Staar auf Zweig eines blühenden Kirschbaums. 3. Grasmücke in Päonien. 4. Bachstelze unter Wasserblumen. 5. Hahn und Henne des Silberfasans. 6. Graues europäisches Rebhuhn. 7. Pirol, japanische Mispeln pickend. 8. Rotkehlchen auf Ahornzweig. 9. Häher auf blühendem Kamelienzweig. 10. Haselhuhn.

498. Kleines Nagaye-Format. Grün, Schwarz, Grau.

Auf einem Baumstamm ein Pfau mit wallendem Schweife, hinter ihm Päonienblüten. Die Signatur ist höchst merkwürdig. Sie lautet: Minamoto Utamaro (Uta eigentümlich geschrieben) sha (Herr). Das Zeichen Minamoto (von dem ähnlichen Gen dadurch unterschieden, daß diesem das Bild des strömenden Wassers links fehlt) gibt den Namen des berühmten uralten Adelsgeschlechts (auch Gen, Genji, Genke genannt) wieder. cf. Anhang, Quelle D. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.)

499. Kleines Nagaye-Format. Schwarz und Grau.

Auf einer dicken, reich verzierten Stange, von der eine Flagge herabhängt, sitzt ein festgebundener Falke, der raublustig zu einem fliegenden Sperlingspaar emporblickt. Ein Vers ist dazu geschrieben. (Sammlung Succo.)

500. Blatt in Schwarz, Grau und Grünblau. 17,5 × 11,5 cm.

Ein Sperber sitzt auf blühendem Pflaumenzweig, dasselbe Motiv, das wir bereits Nr. 495 fanden. Etwa Zeit der Momo-chidori (Nr. 482). (Sammlung Succo.)

501. Blatt, 18 × 11,5 cm, in Schwarz, Eisengrau und Mattblaugrau.

Über einer malerisch stilisierten Meereswoge flattert ein Zug von sechs Möven (?) in höchst flotter Auffassung. (Sammlung Kurth.) [Abb. Tafel 2c.]

502. Hochformat, Blaugrau und Schwarz.

Ein fliegender Raubvogel (oder Möve?) vor dem Monde, der blaugrau abschattiert ist. Flotte Manier. Ein Gedicht dabei. (Sammlung Pergamenter.)

503. Bing U. et H. bucht unter Nr. 66 eine Gabelweihe.

504. Hochformat. Schwarz und Grau.

1. Hahn, Henne und Kücken. 2. Falke auf einem Felsen. 4. Storch auf großer Pinie bei seinem Neste. (Katalog Barboutau II, Nr. 996. 997. 999.)

505. Hochformat. Schwarzdruck. Adler auf Pinienstamm. (Katalog Hayashi Nr. 890.) cf. Nr. 490.

c) Fische und andere Wassertiere.

Von den Fischen gilt dasselbe, was bereits oben von den Säugetieren gesagt ist. Mir ist erst ein einziges Blatt Utamaros mit einem Fisch in die Hand gekommen.

506. Kleineres Format. Schwarz und Mattblau. Frühe Zeit, etwa Ende der siebziger Jahre.

Ein im Wassersturz steigender Karpfen in schönen, fast heraldischen Formen, Schuppen und Kopf mit kräftigem Schwarz aufgesetzt. Im Stromwirbel schwimmt eine buschige Wasserpflanze. Das Blatt beweist des Meisters großes Können auch auf diesem Gebiet und läßt die Nichtherausgabe des Buches über die Fische noch mehr bedauern. (Sammlung Jaekel.)

507. «Großer Stil. Archaistisch.»

Zwei Krabben an der Meeresküste. (Sammlung Bing nach Goncourt.)

508. Kleines Format.

In einem aus Stroh zusammengedrehten, improvisierten Korbe ist eine Anzahl von Muscheln gesammelt, andere — darunter eine Pectenart — liegen daneben. Ein Gedicht ist beigeschrieben. Grau und Schwarz. Die Signatur ist alt, die breite, etwas rohe Technik zeigt die dicken Pinselstriche des Malerstils. Etwa Ende der siebziger Jahre, jedenfalls früher als das «Muschelbuch». (Sammlung Jaekel.)

d) Pflanzen, zum Teil mit Insekten.

Es ist bei der großen Fülle der Pflanzenarrangements des Utamaro sehr schwer, alle Blätter in bestimmte Serien zu gliedern. Daher sehr leicht unter verschiedenen Nummern gebuchte Drucke zu einer Folge gehören können, umgekehrt z. B. die vierte Serie vielleicht weiter zu zerlegen wäre.

509. «Großer Stil. Archaistisch.»

Ein Chrysanthemumzweig steckt in einem Bunde Reisstroh, das an einen japanischen Spaten gelehnt ist. (Sammlung Bing, nach Goncourt.)

510. Hochformat. Schwarz und Grau.

Blühende Zwergkirsche in viereckigem Kübel. (Katalog Barboutau II, Nr. 998.)

511. Ein alter Zwergbaum der Weidenart wächst in einem Gefäß neben einer Pflanze mit rosigen, weit entfalteten Blüten. (Ibid. Nr. 1007.)

512. Nach Goncourt besaß Gillot sieben Blätter einer Serie mit Pflanzenbildern, wahrscheinlich aus einem der zahlreichen Bücher, die die Kunst des Arrangierens von Blumen in Vasen lehren sollten. Sie

waren schwarz mit einigen gelbbraunen Tönen gefärbt und trugen alle Utamaros Signatur. Aller Wahrscheinlichkeit nach entsprechen sie sieben Blättern, die in Sammlung Jaekel, Sammlung Kurth und Sammlung Succo zerstreut sind. Ihr Format ist etwa 22 × 15,5 cm. Das Druckerzeichen ist Yamada. Sie stammen aus einer Farbenausgabe in Schwarz und Grau, nur eins aus einer andern in Schwarz und Apfelgrün.

1. Eine viereckige, mit Wasser gefüllte Wanne mit Mäandern und S-förmigen Mustern am Rande auf vier Füßen. Darin eine Staude, die wie eine kleine Fächerpalme aussieht. Der Text nennt sie Shuro, Chamaerops excelsa. Hier das Druckerzeichen. (Sammlung Kurth.) [Abb. Tafel 3a.]

2. Eine Irisart in einem Porzellankübel. Drei Zeilen Text. (Sammlung Jaekel.)

3. Eine Wanne ähnlich der Nr. 1, aber an den Füßen Löwenköpfe. Auf kleinem Erdhaufen wächst eine Schwertlilienstaude und eine blühende Pflanze mit gestreiften Blättern, an unser Pfeilkraut erinnernd. (Sammlung Kurth.) [Abb. Tafel 3b.]

4. In einer Porzellanbüchse mit Wellenmuster steht ein Weiden- und ein Gewürznelken-(?)Zweig, in einem kleinen Holzkübel daneben blühen Päonien. Ein Vers in fünf archaischen Schriftzeichen dabei. (Sammlung Kurth.) [Abb. Tafel 3c.]

5. Ein Zweig mit gestreiften Blättern und Blütenkätzchen in einer baumstammförmigen Vase, dahinter ein Brett mit einer Windenranke. (Sammlung Kurth. Sammlung Succo.)

6. Gefäß in Gestalt einer Kröte, die im Maule ein umgestülptes Lotosblatt (oder wie Nr. 516?) hält. In diesem steht ein prachtvoller Blütenzweig. Zwei Zeilen Gedicht. (Sammlung Kurth.) [Abb. Tafel 3d.] Hierzu paßt — mit Ausnahme der Farben — genau Goncourts Beschreibung eines Blattes: «Crapaud tenant dans sa gueule un vase en forme d'une feuille de lotos à demi déroulé, dans lequel est une tige d'arbuste aux fleurs jaunes et violettes. Au papier ordinaire et sur crépon». Wenn wir es mit keiner Replik des Themas in anderer Form zu tun haben, so wäre das Blatt in vier Ausgaben vorhanden.

7. Apfelgrün und Schwarz. Eine Porzellanvase mit dem Bilde eines hockenden Chinesenknaben, der ihren Mäanderrand karyatidenartig hält, steht auf einem schwarzlackierten Untersatz. Aus ihr wächst ein enzianartiger Zweig mit großen Blütenkelchen. (Sammlung Kurth.)

Die Serie gehört den frühesten Zeiten des Schaffens unsers Meisters an. Ihre starken Konturen stören die Anmut keineswegs. Auch die Signatur weist auf frühe Jahre.

513. Goncourt bucht vier größere Tafeln von Pflanzen in chinesischem Stile. Es sei unsicher, ob sie von Utamaro stammen.

Hierzu würde ein unsigniertes, dem Utamaro zugewiesenes Blatt mit einem Chrysanthemenzweig, auf den ein schwarzer Schmetterling der Papiliogattung mit roten Augen auf den Hinterflügeln zuflattert, und das tatsächlich chinesische Art zeigt, vortrefflich passen. (Kgl. Kunstgewerbemuseum-Berlin.)

514. Drei Blätter einer Serie mit Blumenarrangements in kleinem Nagaye-Format, 34,5 × 7,5 cm, in den Farben: Schwarz, Blau, Violett, Dunkelgrün, Gelb gedruckt, von großer Eleganz, einer frühern Zeit

des Meisters angehörend. (Mir sind zwei Farbenausgaben bekannt.) [Abb. Tafel 4a—c.]

1. In einer viereckigen, mit Schuppen dekorierten Wasserwanne steht eine Staude mit gelben Blütenköpfchen und eine Art Pfeilkraut. Eigenartig ist der Lichtreflex der blauen Wellen. Dabei findet sich in archaischen Schriftzeichen folgendes chinesische Gedicht aus 2 × 5 Wortbildern:

Kumpū yori minami kitaru
Denguku chōzu bi-ryō.
«Ob der Süden entsendet den weihrauchduftenden Windhauch,
Lauliche Kühle entschwillt doch dem Kaiserpalast.»

(Sammlung Succo. Sammlung Rex.)

2. In einer grünen, mit Wasser gefüllten runden Wanne stehen zwei violettblühende Schwertlilienstauden. Oben hängt eine Ampel mit weißblauen Blütenähren. (Sammlung Succo.)

3. Auf schwarzem Untersatz steht ein grüner Wassertopf, um den sich ein plastischer Drache schlingt. Ein schlanker Wistarienzweig mit zarten violetten Blütenrispen ragt aus dem Gefäß. (Sammlung Kurth.)

515. Zwei aufeinandergesetzte Kästen mit Blüten über einem japanischen Brunnen. (Goncourt.)

516. Schildkröte trägt in einer lotosblattartigen Vase, die sie im Maule hält (cf. Nr. 512, 6), ein Chrysanthemenbukett. (Goncourt.)

Gemeint ist wohl ein frühes Blatt, 34 × 22 cm, in Schwarz und Grau gedruckt, auf dem eine Bronze-(?) Schildkröte auf einem schwarzlackierten, mit dem S-Muster dekorierten (cf. Nr. 512, 1) Untersatz steht und in einer Lotosvase (? wir würden mehr an den kristallisierten Atem des Tieres denken) einen Päonienzweig hält. Virtuose Kunst. (Sammlung Jaekel.)

517. Der Glücksgott Ebisu, der in einer geflochtenen Vase einen blühenden Kirschzweig hält. (Goncourt.)

518. Druck in kleinem Hochformat, schwarz und braun (bistre).

Auf einem Bambusständer steht ein Gefäß in Gestalt eines schwarzen, weißbäuchigen Affen, dessen rechte Pfote einen kleinen Kübel balanciert. Aus der Vase wächst ein Mispelzweig mit fünf Fruchtdolden. Das Signum deutet auf frühe Zeit. (Katalog Barboutau II, Nr. 1004, Abb.)

519. Hochformat. Buntdruck.

Eine Vase in Baumstammform, aus deren zwei Wasserlöchern eine rote Nelke und eine violettblaue Winde wachsen. Drei Gedichtzeilen. (Sammlung Jaekel.)

520. Blühende Pflanze in einer Vase mit Drachenmuster, auf einer Etagere stehend. (Katalog Barboutau II, Nr. 986.) cf. Nr. 514, 3.

521. Schmales Hochformat. Ein Schmetterling fliegt um eine Päonienpflanze. (Ibid. Nr. 987.)

522. Desgl. Päonienzweig in einem Blumenuntersatz in Gestalt eines Korbes. (Ibid. Nr. 988.)

523. Serie in Grün, Blaßrot, Grau und Schwarz. Vor 1780.

Ein Blumenuntersatz in Gestalt einer Meeresklippe, auf der verschiedene Muscheln und Seesterne liegen. Aus einer großen Venusmuschel steigt der

bekannte «Hauch» (pag. 42 f.), in dem ein blühender Päonienzweig steckt, während aus einer kleinern Seeschnecke eine winzige Asternart herauswächst. (Sammlung Rex.)

Trapezförmiger Holzkübel, schwarz lackiert, mit Wellenmuster. In moosiger (?) Erde wächst eine schöne Päonienstaude. (Sammlung Succo.)

524. Kleines Hochformat, 34 × 7,5 cm. Schwarz, Blaßblau, Dunkelgrün auf gebräuntem Papier. Frühzeit.

Vor einem Zweige mit blauen Blüten lehnen zwei Puppen, Kaiser und Kaiserin darstellend, große Wolkenmuster auf den Kleidern. (Sammlung Kurth.)

525. Kollektion Goncourt bringt sub Nr. 1368 als «Diptychon» (?!) ein Arrangement von Blumen in Vasen vor einem Wandschirm mit Landschaft in chinesischer Tusche.

526. Ibid. Nr. 1373: «Großes Surimono in Querformat, das einen Blumenkorb und ein aufgerolltes Kakemono darstellt».

Anhang I.

ILLUSTRATIONEN IN DEN WERKEN ANDERER ODER MIT ANDERN ZUSAMMEN.

527. Haiyū-raku-richutsu (?), ein Werk mit Porträts berühmter Schauspieler von Yedo, 1789—93 von Utagawa Toyokuni und seinem Schüler aus der Frühzeit Utagawa Kunimasa (Ichijusai, 1773—1810. Selten.) herausgegeben, enthält ein Titelblatt mit Gerätschaften des Nō-Tanzes und auf einem andern Blatte einen Schauspieler von Utamaro (cf. pag. 83). Duret meint offenbar dasselbe Werk sub Nr. 141: «Kabuki-gaku-ya-dori, Porträts von sechsunddreißig berühmten Schauspielern, 1 Band, farbig. Titelblatt von Utamaro, Yedo 1799 (!).»

528. Otoko Tōka = «Ein Mann (tanzt den) Tōka-Tanz». (Tanzzeremonie am 15. und 16. [Hayashi, Katalog 1673: 14.] Tage des ersten Monats.) Poesien auf die Neujahrsfeste. Sechs Farbentafeln, jede von einem andern Meister: Die fünfte von Utamaro. Yedo 1798, bei Tsutaya Jūzabrō (Nachfolger?). 25 × 18 cm.

Hayashi nennt: 1. Hofdame unter blühendem Pflaumenbaum. Von Hakuhō Yekigi (Schüler des Tōrin III). 2. Familie in offenem Hause mit Gärtchen, strömender Regen. Von Tōrin (III, der dritte des Hauses Chūtsumi aus der Schule des Kōrin). 3. Kurtisanen und ihre Begleiterinnen sitzen in ihrem Zimmer. Von Chōbunsai Yeishi. 4. Herr mit Gefolge, das seinen Schimmel führt. Von Kitao Kōsiusai (Shigemasa). 5. Große Dame und ihr Gefolge in ihrem Zimmer. Von Utamaro. (= Nr. 41?) 6. Spaziergang aufs Land. Flußlauf mit Brücke. Hokusai Sōri. Goncourt nennt das Werk Otokofumi uta (falsch übersetzt: «Recueil le poésies légères»). fumi wird allerdings = tō geschrieben, aber mit anderer Bedeutung, und uta = ka.

529. Shun-kyōjō = «Album der Frühlingsgefühle». (Wird Goncourts: Haru-[= shun]no-iro [= «Liebe», von ihm mit: «Farbe» übersetzt] sein, eine Kyōka-Sammlung.) Das Fest der Sake-Schalen. Surimono 22 × 16 cm. Erste Tafel von Utamaro, zweite Tafel von Utagawa Toyohiro, dritte Tafel von Sōri (Hokusai?). Text von Nichin Sanjin. (Katalog Hayashi Nr. 1749. Verleger und Jahr nicht angegeben.)

530. Nach Goncourt existiert eine Serie von Ringergruppen des Shunyei, auf deren jeder Seite je zwei Frauen von Utamaro das Publikum repräsentieren. Hierzu sicher Nr. 251 b.

Hierher ist sicher auch Nr. 41 zu rechnen.

Anhang II.

FÄLSCHUNGEN.

Wir haben aus den zahlreichen vorhandenen Fälschungen nur einige zusammengestellt, die uns besonders charakteristisch erscheinen.

1. Kanatehon chūshin-gura, etwa: «Alphabetisches Vorbild der treuen Diener». Eine Serie von zwölf (?) Landschaften (21 × 16 cm), in welche Szenen der Rōnin-Geschichte hineinkomponiert sind. Jedes Blatt enthält den schmalen gelben Titelstreifen, eine große Aufschrift mit der Blattnummer und dem Signum: «Utamaro fude». Das Zeichen des Verlegers ist mir sonst nicht bekannt, auch meinem japanischen Gewährsmann unentzifferbar; der Drucker führt einen Winkel mit einem Punkt. (cf. Nr. 19.)

Mir sind Blatt 2. 3. 4. 6—11 bekannt. Das Buch, in das man die Blätter geklebt hat, enthält als Schlußblatt ein Bild aus einer Serie von «zehn Landschaften berühmter Orte von Yedo» ohne Signaturen, das wohl von demselben «Meister» stammt. Charakteristisch sind allen Bildern rötliche Wolkenstreifen, die sie oft höchst unmotiviert durchschneiden. Die Farben sind grell und unharmonisch, die Palette arm, die kleinen Figuren eckig und karikaturenhaft. Sie erinnern stark an den Fälscher mit den Wolkenstreifen. Die Kunst ist absolut minderwertig und steht auf der Höhe der Neuruppiner Bilderbogen. Ich halte es nicht für möglich, dies Machwerk, dessen Einzelbeschreibung ich mir versage, mit Utamaros Namen in Beziehung zu bringen, selbst wenn man darin ein ungefügiges Jugendwerk sehen will. Auch deutet der Frauentyp eher auf einen schwachen Nachahmer des Hokusai. (Sammlung Jaekel.)

2. Ohne Titel. Wohl Einblattdruck. Verleger signiert Mori. Kleine Begleittexte. 37,5 × 25,5 cm.

Das Blatt wird durch rotes Gewölk in zwei Teile zerlegt. Es gibt ein Kompendium der gesamten Seidenzucht, vom Füttern der Schmetterlinge, Sammeln, Trocknen, Sieden der Kokons bis zum Spannen der fertigen

gewaschenen Seide über Holzpflöcken, wozu ein Apparat von zehn Frauen und zwei Kindern aufgeboten ist. Die Farben wirken grell und unharmonisch, Gelb, Rot, Grün, Blau, Schwarz in ungebrochenen Tönen. Die Zeichnung ist eckig, die Typen sind unschön, die Hände abscheulich verzeichnet, das Ganze macht den unerfreulichen Eindruck eines Stümperwerks. Auch die Signatur, besonders das Maro, ist bedenklich — ich kann mich nicht überzeugen, daß dies Blatt von Utamaro stammen soll. Gegen Shunshōs und Shigemasas «Seidenbuch» wirkt es geradezu erbärmlich. Gegen die Annahme eines Anfangswerks spricht die Haartracht der Frauen, die in bedeutend spätere Jahre weist. Da ein Verleger (allerdings in ungewöhnlicher Form) signiert, wäre höchstens noch Utamaro II anzunehmen. (Sammlung Jaekel.)

3. Kleines, nagaye-artiges Blatt, im Format echten Blättern Utamaros entsprechend, nur in Grau und Schwarz gedruckt.

Oben die Mondsichel und fliegender Vogel, darunter ein Gedicht, darunter die Ganzfigur einer Oiran mit Schmetterlingsfrisur, blödsinnigem Gesichtsausdruck, Papierbausch im Busen, langer Schriftrolle in der Hand. (Sammlung Jaekel.)

4. Desgl. Grau, gelb und rötlich gefärbt.

Oben ein Gedicht. Pinienlandschaft. Zwei weibliche Geschöpfe, wie Kinder oder Zwerge verzeichnet, stampfen Wäsche in einem Mörser. Die Schöpfung ist so roh, daß der Rand des Mörsers dick durch die Wäsche gezeichnet ist, und so vernunftlos, daß der Stößel der einen Frau anstatt der Wäsche den Kopf der andern treffen müßte. Auch die Signatur verrät den Fälscher. (Desgl.)

5. Blatt in Querformat, 26 × 38 cm, eine Seelandschaft in ganz abscheulichen violetten, roten, grauen, dunkelgrünen und gelben Tönen. Wolken durchschneiden sie.

Am Strande befinden sich Muschelsammler in schlimm verzeichneten Proportionen und mit geistlosen Gesichtern. Das Blatt könnte wie eine Karikatur der ersten Darstellung in Utamaros «Muschelbuch» (Nr. 480) aufgefaßt werden, wenn dem schwächlichen Fälscher seine Arbeit nicht bitterer Ernst gewesen wäre. Vielleicht derselbe Zeichner wie auf dem vorigen Blatte. (Sammlung Succo.)

6. Shin yoshiwara naka-no-chō no zu = «Bild des Jung-Yoshiwara in der Mittelstraße (des Yoshiwara-Viertels)». Druckersignatur nicht lesbar. Triptychon. Spaziergang berühmter Kurtisanen.

Im Hintergrund zwei «Grüne Häuser» mit Insassen, im Mittelgrund große Volksmenge, vorn Gruppen promenierender Kurtisanen mit ihren Verehrern und Begleiterinnen. Unter den «Schönen» erkennen wir als die drei Hauptfiguren an ihren Wappen die Kisegawa aus dem Matsuba-ya und die Hanaōgi und Takigawa aus dem Ōgi-ya, also die berühmtesten Hetären Alt-Yedos. Ich kann mich nicht überzeugen, daß diese verworrene und schwülstige Komposition, diese grellen und unharmonischen Farben, diese albernen «Kunisada-Typen» von Utamaro herrühren sollen, sondern halte das Ganze für eine Fälschung, besonders da die Signatur einen höchst verdächtigen Eindruck macht. Das Triptychon wirkt einfach gemein und tut den Augen weh. (Sammlung Rex.)

7. Mitsu no hana ko-takara awase = «Sammlung dreier Schönen (?) mit ihren lieben Kindern». Verleger signiert Chihachi.

3 Blätter. Querformat, wie aus einem Album. Mir sind zwei Blätter bekannt. Die Signatur des Maro ist etwas ungewöhnlich. Ganzfiguren von Mutter und Kind auf gelbem Boden. Die Behandlung des Haares und die unruhige Farbengebung erinnert stark an Kunisadas Art. Mit erotischer Absichtlichkeit sind die Dessous der jungen Mütter und Teile ihrer Beine gezeigt.

Ein junges Weib kniet und trägt ihren Knaben auf dem Rücken, der einen in ein weißes Tuch gehüllten Gegenstand einem Hunde zeigt. Das Kleid der Mutter ist schwarz, blaugrün und hellrotgestreift, ihr schwarzer Gürtel mit einem Phönixmuster gestickt. Ihr starkgefleckter Perlmutterkamm gemahnt ganz an Kunisadas Art. Das Kind ist grün, blau und blaßrot gekleidet und trägt gelbe Strümpfe. (Sammlung Kurth.)

Rote und braune Töne. Eine junge Mutter mit offener Brust und bloßem Beine sitzt am Boden und hält an einer Angelschnur einen weißen Gegenstand wie eine Flocke von Wolle, nach dem ein Kätzchen greift. Links tummeln sich zwei andere Kätzchen. Das Kind hält einen Käfig. (Sammlung Jaekel.)

8. Roku Tama-gawa midate no mizu-iro = «Sechs Ansichten des Tama-Flusses in Wasserblau». Das Zeichen des Verlegers habe ich sonst nicht gefunden. Es ist sicher mit Absicht entstellt. 6 Blätter.

Das mir vorliegende Blatt zeigt das Brustbild einer Dame, die ein langes Schriftstück liest. Der Typ in seiner großen Starrheit, die ungewöhnlichen Proportionen des Gesichts, das wie mit einem Rechen gekämmte Haar, dessen Ansatz an Utamaros Federhaare erinnern soll, der außerordentlich überladene Haarschmuck, die Tönung auf ein ganz einzigartiges Violett, Rosa (so auch der Titel!) und Schwefelgelb, wozu ein Blaugrün höchst unangenehm stimmt, beweisen die ziemlich plumpe Fälschung. Über den Wolken des Hintergrunds erscheint der Tamagawa unter Blüten; die Beischrift sagt: «Ite no Tamagawa». Utamaros Tamagawa-Serien mögen berühmt genug gewesen sein, daß Fälschungen die Ausgaben eines Winkelverlegers lohnten. Dieser Typ weist auf irgendeinen Zeichner, der in Yeizans Manier pfuschte. Wie leichtsinnig das Machwerk gedruckt ist, zeigt unter anderm, daß das eine Efeublatt-Mon gelbgefärbt ist, die Färbung des andern vergessen worden ist. (Sammlung Jaekel.)

9. Osana-asobi aikyō sumō = «Jugendspiele liebenswürdiger Ringkämpfer». Kinder als Ringer dargestellt. Wahrscheinlich eine Fälschung.[1] Verleger nicht genannt. Unbestimmte Zahl. Ganzfiguren.

Zwei dicke Jungen beim Ringerspiel. Der stehende trägt das Kostüm der Ringer und packt seine Arm- und Handgelenkmuskeln. Vor ihm sitzt ein jüngerer Knabe mit Kleidung und Fächer des Kampfrichters. (Sammlung Succo.)

---

[1] Eine kleinere Serie ähnlichen Inhalts, deren Titel Kodomo sumō beginnt und ein fingiertes Verlegerzeichen trägt, ist sicher Fälschung.





Aus Nr. 43. *a* A. Brockhaus-Leipzig.

Geishas beim Niwaka-Feste.



Aus Nr. 43. *b* A. Brockhaus-Leipzig.

Utamaro malt das Phönixbild im Ōgi-Hause.

Seirō yehon: nen-jū gyō-ji („Das Jahrbuch"). Anfang 1804.
Band I, Bild 10 und Band II, Bild 9.



III. UTAMAROS KUNST.



EINLEITUNG.

Utamaro als Maler.

Wir haben Utamaros Lebens- und Entwicklungsgang verfolgt, wir haben versucht, uns mit seinen Werken vertraut zu machen. Doch war es vorwiegend der Holzschnittmeister, der uns beschäftigte, vom Maler Utamaro haben wir noch wenig gehört. Aber ist nicht beides identisch? Setzen nicht die Holzschnitte den tätigen Maler voraus, und sind sie nicht die Dokumente seiner Wirksamkeit? Keineswegs! Denn sie bedingen eine dem Stoffe und der Herstellungsart völlig angepaßte Technik und Auffassung der einzelnen Vorwürfe und sind nur in den seltensten Fällen direkte Übersetzungen der Malerei auf den Holzstock, wie sie einst Morikuni und Shumboku vollzogen haben. Bei Utamaro kommt eine solche direkte Übertragung fast ausnahmslos nur da vor, wo er innerhalb der Szene, die ein Holzschnitt darstellt, ein Gemälde in kleinen Dimensionen als Schmuck des dargestellten Raumes reproduziert. Diese wenigen Werke werden wir zu sichten haben, um auf die Malereien Rückschlüsse machen zu können.

Daß er malerisch tätig war, d. h. neben solchen Bildern, die speziell zur Publikation durch den Holzschnitt bestimmt waren und durch diesen Zweck als solche zugrunde gingen[1], auch als Einzelexemplare wirken sollende Gemälde geschaffen hat, steht historisch fest. Wir haben erfahren, daß er bei den Kanō-Malern in die Schule ging, daß er um 1797 nach Enoshima bestellt war, um einen malerischen Auftrag auszuführen, daß er vor 1804 in dem Ōgi-Hause des Yoshiwara einen großen Phönix gemalt hat. Natürlich stand diese Tätigkeit hinter der andern bei weitem zurück. Was ihn groß und

[1] Wir erinnern daran, daß die Zeichnungen auf den Holzstock aufgeklebt wurden und von ihnen alles, außer den Konturen, weggeschnitten wurde.

berühmt gemacht hat, waren eben seine Farbenholzschnitte. Immerhin werden wir eine Reihe wirklicher Gemälde nachweisen können, die seine Virtuosität auch auf diesem Gebiet beweisen.

1. Als erstes Werk ist hier die pag. 35 f. geschilderte Lackdose mit der Flußlandschaft und der Liebesszene zu nennen. Falls sie wirklich von ihm herrührt, muß sie ein Werk seiner frühesten Schülerzeit sein, auf dem er Typen des Harunobu adoptiert hat. Die Dose verliert ihren Wert nicht, wenn sie auch nur die Reproduktionen von Utamaro-Zeichnungen enthält, denn auch diese müßten seinen frühesten Jahren angehören.

2. Ungefähr datierbar ist auch der riesengroße, mehrfach erwähnte Phönix (hōō) aus dem Fächerhaus der «Grünen Häuser» (43. 181.[1] [Abb. Tafel 38. 35]). Der Meister muß ihn nach der mindestens zweimaligen Kopie auf Holzschnittwerken für eine bedeutende Arbeit gehalten haben. Und in der Tat macht der gewaltige Vogel in seinen bunten Farben und heraldisierenden Formen einen imposanten Eindruck.

3. Ein ungewöhnlich großes Kakemono (ein aufzurollendes Hängebild in Hochformat, das gewöhnlich auf Brokat oder Seidenstoff gezogen wurde, und an dem unten eine schwarzlackierte Holzrolle befestigt war) besaß nach Goncourt die Sammlung Bing. Es war 3,50 m breit, 4,40 m hoch, hatte aber keine Signatur.

Dargestellt war ein Garten, in Blütenschnee gehüllt, mit der innern Galerie eines der «Grünen Häuser», die samt den dazugehörigen Treppen von 26 Frauen belebt wurde. Die Kurtisanen, die die Stufen herabstiegen, nahmen ihre kostbaren Gewänder hoch, um nicht zu straucheln, so daß ihre bloßen Füße sichtbar wurden. Die Damen auf der Galerie speisten, musizierten, spielten mit einem kleinen Hunde usw.

4. Nach Hayashi, dem Gewährsmann desselben Autors, existierte ein Kakemono auf braunem Grunde mit drei Frauenköpfen in Hayashis Besitz, nämlich dem einer chinesischen Prinzessin mit metallenem Vogel als Schmuck, einer japanischen Prinzessin und einer Hofdame.

5. Ein Kakemono der Sammlung Bing stellte nach Goncourt eine Frau und ein Kind bei einem Moskitoschleier dar.

6. Ein Kakemono mit einer Tänzerin. (Sammlung Hayashi nach Goncourt.)

7. Sammlung Goncourt Nr. 1163: «Kakemono».

«Eine Kurtisane, in die Lektüre einer weitentfalteten Rolle vertieft, deren eines Ende sie in den Händen hält. Sie trägt auf einem lila, mit Schwertlilien geschmückten Gewand einen schwarzen, mit kleinen Vögeln dekorierten

[1] Die Nummern entsprechen denen unseres zweiten Teiles.

Gürtel, deren Flug ein Muster regelmäßiger Rauten bildet. Zu ihren Füßen steht ein Koto. Links befindet sich die Signatur des Dichters Heykyo-an Kohio, der zu diesem Gemälde einen Vers gefügt hat des Inhalts, daß die Schmiegsamkeit der Schriftrolle, die die junge Dame liest, und deren Schrift dem zarten Falle von Kirschblüten ähnelt, an die ‚serpentins‘ (sich schlängelnde Papierbänder?) gemahnt, mit denen sich die Straßen beim nächsten Tanabata-Feste (siebenter Monat, siebenter Tag) schmücken werden. Dies und das folgende Gemälde gehören zu den sehr seltenen authentischen Kakemonos des Utamaro, die nach Frankreich gekommen sind.»

8. Ibid. Nr. 1164: «Kakemono».

«Kurtisane auf dem Spaziergang, von hinten gesehen, das Haupt nach links gewendet. Chinesische Tusche auf Papier mit einigen Zinnoberflecken, die die Unterkleider angeben. Signatur links.» Im «Outamaro» sagt Goncourt pag. 148 dazu: «In meiner Sammlung befindet sich eine von hinten gesehene Japanerin, dargestellt mit jener schreitenden Bewegung, den Unterleib vorgestreckt, der gewöhnlichen Bewegung der dortigen Frauen, die in einer Hand, welche man nicht sehen kann, das schwere Gewand und den Gürtel (?) aufnimmt. Eine leicht hingeworfene Skizze in chinesischer Tusche auf einem Papier, das (die Farbe) aufsaugt, und mit der Leidenschaft, der Aufwallung ausgeführt, die ein europäischer Künstler nur selten anwendet. Schwarze Pinselstriche mit zwei oder drei Klecksen Zinnober, gleich Untergewändern aus Blutstein (sanguine), und wo man in der künstlerischen Strichelei (barbouillage) unten an dem Schweife des Gewands Tempeldächer und Kryptomerienstämme zu sehen glaubt, und oben ein gebrechlicher Frauennacken mit kleinen gedrehten Haaren, über dem sich eine Frisur erhebt, die einem großen Schmetterling mit offenen Flügeln gleicht.»

9. Goncourt pag. 169: Ein Fächer mit einer Japanerin auf Silberpapier.

10. Ein erotisches Makimono (zusammenzurollendes Bild in Querformat) von 5 m Länge, 0,35 m Höhe auf chinesischem Roh-(écru-)papier. (Sammlung Hayashi.)

Goncourt bemerkt dazu, daß das Werk gewissen Drucken des Shumman ähnele, grau in grau gehalten und fein getönt sei. Es enthalte neun Szenen von wunderbarer Ausführung. Der Besitzer (Hayashi) versichere, daß es das schönste Werk des Meisters sei, und daß man über der Ausführung die Erotik vergesse.

11. Vielleicht gibt das Kakemono mit dem Drachenbild 374 ein Originalwerk des Meisters wieder.

12. Die Landschaft in chinesischer Tusche auf dem Wandschirm 229 rührt sicher von ihm her, da er sich selbst daran malend abgebildet hat, wahrscheinlich auch die ebenso gemalte Landschaft auf 525. Auch der malerische Fuji im Winter und die Päonien am Wasserlauf auf dem Wandschirm (480, 8. Abb. Tafel 6) werden eins seiner eigenen Gemälde aus der Frühzeit wiedergeben. Denn wo er die Gemälde anderer reproduziert, gibt er auch deren Signatur an, wie auf 230 (Tanyu). 36, 5. 297.

13. Einige Spuren scheinen darauf hinzuweisen, daß er eine Reihe von Wandschirmen mit Reiherbildern gemalt habe. Denn das Bild mit dem Reiherpaar 495 erinnert in seiner Auffassung stark an den Dekor von Wandschirmen und ist ja auch tatsächlich dazu auf 194 benutzt. Ein zweites Werk derselben Gruppe aber ist mit der Signatur «Utamaro» auf dem ersten (?) Blatte eines Albums Utamaros II (? cf. pag. 150 f.) der Sammlung Succo kopiert: Ein zusammengeklappter Wandschirm, auf dem unter einem Pinienzweig ein Silberreiher im Wasser steht, der das rechte Bein hebt. Das völlig konturlose Bild mit dem Graugrün der Konifere, den schwarzen Hals- und Schweiffedern, den grauen Füßen und Schnabel, dem prachtvollen Scharlachfleck auf dem Kopfe des Reihers, der sonst nur in Reliefpressung gegeben ist, zeigt frappant die Maltechnik im Gegensatz zum Holzschnitt. Vgl. 42, I, 1. 102, auch das schöne Fächerbild 351.

Die Liste läßt sich sicherlich noch stark ergänzen. Was wir immer von Utamaros malerischer Tätigkeit erfahren, beweist, wie bedeutend er auch auf diesem Gebiet war. Nur schade, daß die Originale so selten und so schwer zugänglich sind.

1. ÄSTHETISCHE WERTUNG.

«Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen.» Dem unbefangenen europäischen Beobachter erscheinen die Werke des Kitagawa Utamaro auf den ersten Blick ebenso fremdartig und barock wie alle andern japanischen Bilder. Um seiner Eigenart überhaupt gerecht zu werden, muß man sich eine japanische Brille aufsetzen und durch sie die Welt betrachten. Denn die Kunstauffassung seines Volkes zog ihm bestimmte Grenzen, über die er nicht hinausgehen durfte, ohne den nationalen Boden zu verlassen. Daß der Japaner alle Gegenstände, Böden, Häuser usw. von oben sieht und nur die Lebewesen in Gesichtshöhe erblickt, fällt uns in erster Linie auf. So kommt es, daß das Gewölk nicht nur am obern Teile von Landschaften angebracht ist, sondern sich oft mitten hindurchzieht, ja an der Erde zu lagern scheint, so daß man die Gegenden wie von einem hohen Berge, dessen Wolkenmassen bisweilen zerreißen und einen raschen Blick ins Tal gönnen, gleichsam zu seinen Füßen liegen sieht. Das zweite, was uns völlig fremdartig berührt, ist das Fehlen der Schatten. Diese flüchtigen Begleiter dessen, das im Lichte lebt, erscheinen den Japanern nicht als Realitäten, und ein Schlemihl würde sich bei ihnen nur wenig unglücklich gefühlt haben.

Sie ändern sich bei jeder Bewegung, ihre Tiefe ist bei jeder Beleuchtung eine wechselnde, sie galten dem alten Maler mehr als optische Täuschung wie als farbige Wirklichkeiten. Wo sie auf Werken unseres Meisters vorkommen, ersetzen sie die Person, aber der Teil der Person, der sie wirft, ist dann immer unsichtbar. Das Stolzmonumentale der alten japanischen Kunst, die am liebsten jede Bewegung kristallisiert hätte, verpönte ihre Darstellung, und die ersten Schlagschattenversuche, die der europäisierende Hiroshige gemacht hat, sind ihm gründlich vorbeigeraten.

Von den beiden Mitteln also, einen Gegenstand plastisch darzustellen und ihn aus seiner Umgebung herauszulösen, der Perspektive und dem Schatten, war dem japanischen Zeichner das erste verkümmert, das zweite untersagt. Daher mußte er das Schwergewicht der Plastik in die Zeichnung legen, und durch das jahrhundertelange Betonen dieses Moments ist er uns Europäern immer noch überlegen. Nur eine ans Ungeheuerliche streifende, durch uralte Kunsttraditionen fortwährend befruchtete und genährte Übung erklärt uns einigermaßen die rätselhafte Fülle der sicher gezeichneten, fast immer dieselbe Höhe haltenden Werke des Utamaro und anderer vielschaffender Meister.

Das Fehlen der Schatten ist gewiß ein Nachteil, auf der andern Seite aber ein bedeutender Vorzug: Es gab den Künstlern die Möglichkeit, einen enormen Reichtum ungebrochener Farben zu entfalten. Nicht der dunkelste Nachthimmel konnte ein Atom der farbenglühenden Gewande lustwandelnder Schönheiten töten; sie leuchteten in ungeschwächter Kraft und Herrlichkeit. Und wir Westbewohner stehen immer wieder staunend vor jenen traumhaften Offenbarungen der flammendsten Töne und der zartesten Mischungen, ohne daß wir an diese Fülle von Kombinationen heranzureichen vermöchten.

Und befinden wir uns nicht in ähnlichen konventionellen Fesseln wie das Inselvolk des fernen Ostens? Nötigen wir nicht auch den Beschauer, von sich aus in die Konturen einer unserer schwarzen Zeichnungen Schatten und Farben zu gießen? Ist unsere ganze Schwarz-Weiß-Technik nicht überhaupt etwas Konventionelles? Ist es nicht unnatürlich, eine geisterhaft weiße Marmorstatue für schön und selbstverständlich zu halten? Zu welchen Kunstrichtungen und -schulen, die von der Wirklichkeit völlig abstrahieren, hat uns die eine Überzeugung geführt, daß diese Wirklichkeit überhaupt nicht restlos darstellbar sei! Auch bei uns stellt die Kunst oft ebenso hohe Anforderungen an den Willen wie an das Denken und Fühlen.

Wenn wir unter diesen Voraussetzungen an Utamaros Kunst herantreten, so entdecken wir gegenüber andern Meistern seiner Zeit eine warmpersönliche Originalität. Zunächst stand er der chinesischen Richtung, jenen «Hunde- und Affenmalern» mit souveräner Verachtung entgegen. Er wurde ein glühender Interpret autochthoner Kunst gegenüber allen fremdländischen Einflüssen. Ja, er verspottete diese sogar. In dem einzigen Falle, wo er ein Gesicht mit Schattenmassen «à l'Europe» versieht, ist es eine jämmerliche Karikatur und gehört einem Holländer an (62, 9). «Ich bin japanischer Maler», das war das Motto seines künstlerischen Schaffens. Eigensten Studien, welche die ihn umgebenden Formen ihm näher brachten, bedeutenden Kunstgenossen, deren Schaffen er anerkannte, machte er fortwährend Zugeständnisse, der Mode aber, ob importiert oder nicht, niemals. Dazu war er zu stolz und zu groß.

Lag nun dieser Zug vielleicht von vornherein in seiner Charakterbildung, andere Züge der Originalität hat er mit vollstem Bewußtsein erst entwickelt. Mit heller Begeisterung stieß Toriyama Sekiyen im Jahre 1787 in die Heroldstrompete, als sein genialer Schüler mit der «Malerei des Herzens» auf den Kampfplatz trat. (481.) Fast übermütig durch seine Entdeckung warf der junge Meister seinen Kunstgenossen den Fehdehandschuh hin, und ein großes Kriegsheer der kleinsten Lebewesen, Libellen, Schmetterlinge, Grashüpfer, Feldgrillen, waren seine Streitgenossen. Denn über den zarten, gebrechlichen Waffen der glitzernden Schar wehten die Feldzeichen mit dem neuen Motto des Naturalismus!

Solche neue Entdeckungen bergen für den Entdecker große Gefahren. Das Revolutionäre in ihnen strebt danach, ihren Verkündiger zu berauschen und in Extreme zu ziehen. Aber Utamaro war eine zu stark nationale Persönlichkeit. Das Neue blieb ihm ein Roß mit Zaum und Zügel, wurde aber nicht zur reißenden Bestie, die das Ureigentümliche der bodenechten Kunst verschlang. Er hat seine Entdeckung auf die sprachlose Kreatur beschränkt; ihre Ausdehnung auf das gesamte Universum mit der Menschheit blieb dem genialen Hokusai vorbehalten, der die Schranke nationalen Empfindens niederriß. Sharaku war in demselben titanischen Streben zum Märtyrer geworden.

Und doch ging Utamaro in der Auffassung des Menschen nicht im gewohnten Trott der Vergangenheit. Das sehen wir an seinen Tausenden und Abertausenden von Frauenbildern. In der Kunstauffassung der Weiblichkeit war von jeher ein starker Hang zum Symbolisieren hervorgetreten. Die Rasseneigentümlichkeiten der



Nr. 106. Sammlung Kurth.

Mittelblatt des satirischen Triptychons:

Taikō go tsuma raku-tō yūkwai no zu, Mai 1804, wegen dessen Utamaro mit Kerker bestraft wurde.

Der Shōgun Toyotomi Hideyoshi unter schönen Damen.



Japanerinnen traten hinter ästhetischen Postulaten zurück. Die Gesichtsteile außer der Nase begannen immer mehr in der Fläche der übrigen Fleischmassen zu verschwinden. Die Augen verschmälern sich und entfernen sich von den Bögen der Brauen, der sonst recht gesunde Mund der Japanerinnen wird durchaus nicht erst bei Harunobu zum winzigen Kirschblütenblättchen. Wie man gerade auf dieses Schönheitsideal gekommen ist, können wir uns sowenig vorstellen wie ein Frauenideal unseres Mittelalters mit vorgewölbtem Leibe und winzigen Kugeln statt eines gesunden Busens. Der Geschmack ändert sich eben mit den Zeiten. Und daß die Natur dem Bilde nicht entsprach, wußte man gar wohl, aber der Wunsch war der Vater des Gedankens. Man hatte sich an diesen hieratischen Kanon der Linien derartig gewöhnt, er war auf dem Mutterboden des Nationalempfindens so erstarkt, daß man das Naturwidrige nicht mehr sah, weil man es nicht sehen wollte.

Schon die älteste Zeit des Holzschnitts liebte am Frauenleib eine Grundlinie sich schmiegender Anmut, etwas sich Biegendes, S-förmiges wie ein schlanker Weidenbaum (yanagi). Solche Gestalten finden wir bereits auf den Drucken des Moronobu, sie werden vom Schönheitskanon fast unzertrennlich. Mochte es besonders daher stammen, daß der Japaner die höchste Schönheit im bekleideten, nicht im enthüllten Weibe sah, und daß die für seinen ästhetischen Gesichtskreis unentbehrliche Gewandung jenes Wiegen und Wallen vermittelte, wir finden diesen Schwung in allen Entwicklungsstufen und Typen bis auf die neuere Zeit.

Neben diesem allen Epochen ziemlich Gemeinsamen gibt es natürlich eine große Reihe temporärer Entwicklungsphasen. Hier sei nur hervorgehoben, daß in der ersten Zeit das Rundliche der Gestalt vorherrschte, dann das Schlanke bis zu gewissen Übertreibungen des Harunobu die Überhand gewann, bis endlich Kiyonagas gesunde Proportionen auf lange Zeit den Sieg davontragen und die Kunst seiner Epoche ganz hervorragend beeinflußten.

All diesen Einflüssen hat sich Utamaro anfangs auch gläubig unterworfen, obschon der fortwährend experimentierende Eklektiker nur selten seine Urwüchsigkeit verleugnete und ganz im Vorbild unterging. Aber bald genug suchte er einen eigenen Schönheitskanon hervorzubringen. Etwas Stabiles zu schaffen gab seine ganze, immerwährend in gärendem Entwicklungsprozeß befindliche Art nicht zu. Das, was seine Typen zu «Utamaro-Typen» macht, liegt außerhalb der Grenze räumlicher Gesetze. Aber an ganz bestimmten Erscheinungs-

gruppen können wir deutlich erkennen, wie er auch in räumlichen Gesetzen nach dem Bruche mit dem Alten strebt, freilich stets unbeschadet der nationalen Schranken.

Kiyonaga hatte aus den bürgerlichen Frauen Königinnen gemacht, Utamaro strebte, sogar die Kurtisanen zu Göttinnen zu wandeln. Die Undulation weiblicher Linien wird bei ihm zur Geradheit, zum pinienhaft-majestätischen Ragen, das in seinen guten Zeiten niemals steif wirkt. Wie die Stämme edler Bäume aus sie umgrünendem Unterholz steigen seine Frauenleiber aus den ihre Füße umrauschenden Gewändern empor, gleich als ob sich die lilienschlanken Formen aus diesen heraus erzeugten. Wenn bisher symbolisiert wurde, hier ward Alles Symbol, bis sich ein dürrhalsiger, barocker Typus mit ungeheuerlicher Frisur herausgebildet hat, der einer Steigerung nicht mehr fähig war.[1] Dann kam eine Epoche des Klassisch-Ruhigen, in der sich die überhitzte Phantasie des Meisters zu größern Werken erheben konnte.

Dem Weibe des Utamaro ist aber noch etwas anderes eigen, was ihn von den übrigen Meistern unterscheidet. Der kindlich-jungfräuliche Reiz des Unbewußten, der über Harunobus Rokokofigürchen schwebt, die schöne Mädchenhaftigkeit der Shigemasa-Typen, die gesunden jungen Frauenleiber des Kiyonaga, die gespreizte Überfeinheit der Hofdamen des Yeishi haben ihm nur zu bestimmten Zeiten seines Wirkens zur Verfügung gestanden. Seiner Kunst adäquat war das Frauliche, Ladylike, eher Überreife als Unentfaltete der Weiblichkeit. Seine Schönen kennen die Welt und die Liebe, aber noch genauer ihre eigene Schönheit. Sie sind der fleischgewordene Triumph japanischer Frauenreize. Ihm war das Weib in erster Linie Geschlechtswesen im Gegensatz zum Manne, und selbst in seine zahlreichen Darstellungen des Mütterlichen tönt diese Saite oft genug leise hinein.

Zu diesem Formenrausche gesellte sich bei Utamaro eine unbändige Farbenfreude. Alles ihn Umgebende schien in bunte Lichter getaucht, nicht so feurig wie bei Harunobu, obschon er in einer ge-

---

[1] Auch Perzyński (l. c. pag. 66) schreibt wieder von der «zwölf Kopflängen messenden Frauengestalt» des Utamaro. Diese gehört zu den Traditionen, die kritiklos von Buch zu Buch fortgeschleppt werden. Ich habe bei meinen vielen Messungen der Proportionen auch nicht annähernd dies monströse Verhältnis gefunden. Schon acht Kopflängen sind nicht häufig. Man wird die Unmöglichkeit solcher Ungeheuerlichkeiten am leichtesten verstehen, wenn man das Verhältnis einmal auf dem Zentimetermaß betrachtet. Wie der genannte Autor aber solch eine Mißgestaltung «königlich» nennen kann, verstehe ich gar nicht!

wissen Zeit auch überhitzte Farbenstimmungen liebt, aber unendlich mannigfaltig. Wir haben uns vergeblich bemüht, Grundgesetze seines Kolorits aufzustellen, was bei jenem Meister in der kurzen Zeit seiner Farbenholzschnitte sehr leicht ist. An Utamaros Kombinationsreichtum scheitert jedes System. Nur das läßt sich vielleicht sagen, daß das Heitere der Stimmung bei ihm das Düstre weitaus überwiegt, und daß jene Tönung auf Violett-Grau-Schwarz, wie sie besonders Yeishi und Toyokuni I in einer bestimmten Epoche eignet, bei ihm eine Seltenheit ist.

War ihm aber das Licht ein so wichtiger Träger des Lebens, so mußte er auch über das Wesen des Lichtes nachgedacht und seine besondern Studien gemacht haben. Und das hat er in der Tat wie keiner seiner Genossen. Der Farbenzauber einer japanischen Sommernacht mit den glühenden Bällen ihrer Lampions, die auf dem schwarzen Flusse zu Myriaden roter Funken werden, das phosphoreszierende Glimmen der Leuchtkäfer in Schilf, Riedgras und Schwertlilien, der beruhigende Schimmer einer weißen Laterne im verschwiegenen Gemach, das sprühende Sonnengold auf flackernden Purpurkelchen des Mohnes hat ihn zu herrlichstem Schaffen gereizt. (147. 43, II, 2. 148. 481, 7. 76, 1. 271a. 481, 5.) Das Problem der Spiegelung (210. 215b. 332e, besonders 390), des Reflexes im Wasser (332f. 514, 1, besonders 439. 481, 15), ja des schwer darstellbaren Farbenschillers (353. 481, 10. 482, 4, 6) hat er ebenso zu lösen versucht, wie er den (schon von Harunobu mit Virtuosität benutzten) Schatten zwar nicht als unzertrennlichen Begleiter des Menschen, aber als ein besonderes, ihn ersetzendes Wesen zu behandeln verstand (292e, besonders 292g. 38, 3). Am hervorragendsten aber von allen Farbenholzschnittmeistern hat ihn das Problem der Transparenz gefesselt. Mehr als selbst Harunobu und Koryūsai liebt er die Darstellung jener grünen Gazeschleier, die man in seiner Heimat über die Lagerstätten spannte, um die Mücken vom Frieden des Schlafes fernzuhalten (42, I, 7. 67. 76, 1. 127. 236. 274. 301. 390 usw.), und die die Gesichter der dahinter Befindlichen in einen mystischen Dämmer tauchen. Öfter als andere bildet er die durchsichtigen schwarzen Kreppstoffe der Frauenkleider ab (62, 2. 145. 156. 237. 246. 253. 272. 277. 282. 309. 364. 401. 469 usw.), bisweilen mit rötlich schillerndem Überfang (306) oder weißen Perlhuhnpunkten (368a, besonders 307, cf. 235); aber auch violette (165. 268. 386) und rosa Gazestoffe (292d) hüllen die hinter ihnen verborgenen Körper in farbige Tinten. Der grüne Flor koreanischer Hüte (196), die goldige Substanz der

Schildpattkämme (480, 8 usw. usw.), die zarten Wandungen einer Muschelschale (480, 7), die feinen Stäbe einer Binsenmatte (76, 1), die dünnen Flächen eines Wandschirms (36, 5), die welken Ahornblätter vor roten Laternen (408), das kristallene Wasser selbst (482, 2), alle werden ihm zu Stoffen, die das Licht freundlich hindurchlassen und, was sie decken, verraten. Besonders ist es die Transparenz glasiger Massen, die ihn wieder und wieder fesselt durch die äußerst zarte Trübung der farbigen Gegenstände dahinter. Bläuliches (235), grünliches (298) und farbloses Glas (258) hat er mit verblüffender Naturbeobachtung vor den Körpern darzustellen verstanden, und nur selten ist das Experiment mißlungen (352).[1]

Aber wir können analysieren soviel wir wollen: Hinter allem wirkt jener unlösbare Rest echter Kunst, dem wir nicht beizukommen vermögen, jenes Etwas, das uns ein Werk auf den ersten Blick als einen «echten Utamaro» erscheinen läßt, auch wenn es keine einzige der genannten Eigenschaften besäße. Das lebendige Streben nach dem absolut Schönen, das unerreichbar ist, der aus der Persönlichkeit des Meisters herausgeborene Anmutszauber, der die Werke mit einem Ewigkeitswert verklärt und das geheimnisvolle Gebiet der Mystik streift, das Schöpfen aus einem den Augen der flachen Welt verborgenen Bronnen, der unausschöpfbar ist, der tragische Reiz einer Verfallskunst, die sich noch einmal zum letzten Aufglühen emporrafft, das Unsagbare: «Wie spricht ein Geist zum andern Geist», all das kann wohl unser Fühlen aufwirbeln, unser Denken aber vermag nicht, es zu durchdringen. Und aus der Überzahl der Werke blicken sie uns gespenstisch an, die dunklen, freundlichen, immer schönheitsdurstigen Augen des Utamaro.

2. DER STOFF.

a) Vorwürfe.

Man kann Utamaros Vorwürfe nicht, wie es versucht worden ist, auf einige Vokabeln prägen (cf. pag. 53 f.). Dazu ist ihre Masse zu groß, denn sie umfaßt mit wenigen Ausnahmen das gesamte Leben

[1] Nach eingezogenen Erkundigungen ist die Einführung des Glases nach Japan, sei es aus China, sei es aus Holland über Nagasaki, nicht zu datieren. Die von uns als solche bezeichneten Trinkgefäße sind sicher Gläser und erinnern stark an europäische Formen, werden also wohl von den Holländern importiert worden sein. Die kleinen Scheiben der Wandschirme können nach japanischer Anschauung auch aus Glimmer hergestellt sein, aber nicht aus Ölpapier, da dies die Transparenz zum größten Teile absorbieren würde.

seiner Zeit und greift noch dazu oft genug in geschichtliche Vorgänge der Vergangenheit. Fern lagen ihm allerdings, mit den angeführten Ausnahmen, aus guten Gründen die in seinen Tagen so sehr beliebten Darstellungen von pathetischen Bühnenraßlern und fleischwulstigen Ringern. Wer Utamaros Eigenart nur etwas kennt, bedarf seines eigenen Zeugnisses nicht, weshalb ihm diese Vorwürfe nicht behagten. Ebenso fern war ihm alles, was Krieg und Blutvergießen ausdrückte; Gespensterdarstellungen hat er nur ausnahmsweise gegeben (36, 5 nach anderm Meister! 228. 228a. 421 = 228a?).

Andererseits lassen sich eine Reihe von Lieblingsthemen herausheben, die er immer wieder bearbeitet hat.

Wie bei den Holzschnittmeistern seiner Zeit war einer seiner Hauptvorwürfe das Weib, aber nicht die Kurtisane allein, wie immer wieder behauptet wird, sondern ein bedeutend umfangreicherer Begriff der Weiblichkeit. Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen hat er ganz besonders das Mütterliche betont, nicht nur, weil er ein vollreifes Frauenideal darstellen wollte, sondern ganz gewiß, weil er selbst hervorragend der Mutterliebe inne geworden war. Das beweist vor allem, daß er die Kinder nicht etwa als notwendiges Anhängsel, sondern zumeist als die Hauptpersonen behandelt hat. Er muß sehr «kinderlieb» gewesen sein, vielleicht weil er selbst kein Kind hatte, denn nirgends erfahren wir von ihm, wie sonst von vielen Meistern, daß ein Sohn sein Schüler war, und die Notiz über eine Tochter (cf. Quelle D) gibt sich selbst als zweifelhaft. Er ist ganz unermüdlich, den Kleinen in allen Lieblingsbeschäftigungen nachzugehen. Kein anderer Meister hat ihn darin erreicht, selbst das historische Thema des Riesenkinds Kintoku hat er weit weniger auf die Kraft des künftigen Haudegens, als besonders auf das Verhältnis zu seiner Mutter gestimmt. Und es liegt sehr nahe, anzunehmen, daß er es überhaupt nur deshalb so häufig malte; denn andere Helden des Volkes behandelte er weit stiefväterlicher. (204—215c und sonst.) Ein Hauch der reinsten Pietät durchweht die zahlreichen Darstellungen, die er speziell diesem Gedanken geweiht hat (301—332g), aber auch sonst, wo es irgend möglich war, brachte er ihn an (z. B. 36. 38, 5. 42. 159. 162. 167—172. 183. 184. 188. 197. 259. 287. 293. 295. 346 usw.) und selbst die armen Kaburo hat er mit dem ganzen Zauber der unschuldigen Kindheit geschmückt (cf. besonders 43, II, 1).

Ganz hervorragend reizvoll wirkt das Ideal der vornehmen Weiblichkeit in den mannigfaltigen Prinzessinnendarstellungen (90 f. 94. 96. 98. 100. 106 und sonst). Die eleganten Gestalten der Tokugawa-

Prinzessinnen sind der Höhepunkt seiner zahlreichen Bilder des höfischen Lebens. Er muß dieser Sphäre nahegestanden haben, denn selbst Yeishi hat ihn in der gesunden Natürlichkeit verbunden mit vollendet kaiserlicher Grazie nicht erreicht, weil er das letzte Element zu stark betonte. Daß die nur zu genaue Kenntnis des Lebens der Ersten von Japan unserm Meister verhängnisvoll geworden ist, beweist sein berühmtes Taikō-Triptychon (106).

Gesunden Sinn für das bürgerliche Element verraten seine zahlreichen Werke der Frauenbeschäftigungen. Er folgt den Freundinnen seiner Kunst in alle weiblichen Tätigkeiten, feiert alle ihre Feste mit, begleitet sie auf allen Spaziergängen, bucht ihr Tun zu jeder Jahres- und Tageszeit (253—300), ja er schreckt nicht einmal von dem ausschließlichen Felde der Weiblichkeit, der Küche, zurück (43, II, 8. 60, III, 5. 162. 163. 271 a). Alle ihre Stände und Berufsarten interessieren ihn, von der Hofdame an bis zu den Awabi-Taucherinnen herunter (62, 1. 158. 159. 195), und er weiß die Typen der vornehmen von denen der niedern und arbeitenden Volksklassen gar wohl zu unterscheiden (besonders 155).

Ihnen zuliebe macht er sogar dem fremdländischen Typus ausnahmsweise eine Konzession, wie die Bilder mit Chinesinnen (101 = 255? 450) und Holländerinnen (62, 9. 341) beweisen, obwohl er die letzten mit sichtlicher Bosheit karikiert hat. Ja, er geht so weit, für Männergestalten Frauen einzusetzen und sich selbst weiblich abzubilden (80 a. 102. 167. 168).

Daß er die Damen des Yoshiwara häufig dargestellt hat (43. 358—418 usw.), ist nicht seine Spezialität. Das haben alle Meister seit der ältesten Zeit getan mit Ausnahme derer, die nur Schauspieler abbildeten. Auch daß er sich einmal als Porträtmaler jener Schönheiten empfiehlt, ist keineswegs etwas Besonderes (402). Besonders ist nur wieder seine Auffassung, die mit den verschiedenen Entwicklungstypen wechselt. Auch diesen Frauen folgt er in alle Phasen ihres Lebens, in der Schilderung ihrer Sitten und Feste findet er immer wieder neue künstlerische Motive; besonders das lustige Niwaka-Fest mit seinen Masken und Aufzügen hat es ihm angetan, und die Geishas, die er sonst mit dem Shamisen (Gitarre mit drei Saiten) oder Koto (Art länglicher, gebogener Zither) darstellt, erscheinen hier in den abenteuerlichsten Vermummungen. Jene Serien geben ganz sicher wirklich gefeierte Feste wieder, denn gar oft hat uns der Künstler die Namen der mitspielenden Mädchen aufbewahrt (43, I, 10. 173. 196. 408—418).

Was von den Trägerinnen der Erotik galt, gilt auch von der Erotik selbst. Wenn Utamaro von Perzyński (l. c. pag. 61 f.) «ein kalter Zyniker» genannt wird, dem «für gewisse Dinge das Schamgefühl gänzlich abhanden gekommen sein oder gefehlt haben muß», wenn derselbe Autor sagt: «Utamaro war ein Heide, dem keine Moralbegriffe die Seele einschnürten (sic!). Seine Schamlosigkeit ist ‚göttlich' wie die Aretins (sic!)», so müssen wir sowohl gegen Tenor als gegen Inhalt dieser Worte Verwahrung einlegen. Wer die japanische Erotik überhaupt kennt, kann dies Urteil nicht nachsprechen. Wir haben schon (pag. 20 f. und sonst) von den Prinzipien derselben geredet. Wenn wir an den Zweck jener Bücher (Shungwa = «Frühlingsbücher» usw.) denken, die in erster Linie für junge Gatten bestimmt waren, wenn wir dazunehmen, daß, wie Goncourt völlig richtig bemerkt, jeder (oder doch fast jeder) Künstler, der überhaupt Frauen darstellte, solche Werke geschaffen hat, wenn wir schließlich sehen, daß Utamaro darin keineswegs mehr exzellierte als die andern, so werden wir nicht ihm persönlich vorwerfen dürfen, was seiner Zeit eigen war. Es ist uns gänzlich fern, eine Art «Ehrenrettung» des Utamaro anzustreben. Aber so gerecht müssen wir doch sein, ihn nicht als Einzelerscheinung herauszunehmen, sondern nach der Umgebung zu beurteilen, in der er lebte, und ihn nicht mit dem Maßstab unserer Ethik oder der Ethik des zitierten Autors zu messen. Und doch dürfen wir noch mehr sagen: Utamaro war in der Erotik, trotz allem, vornehmer und reiner als alle andern Erotiker seiner Tage und vor und nach ihm. Er ging über die Grenzen des Naturgegebenen nur ausnahmsweise dann hinaus, wenn er satirisch sein wollte (62, 9. 72, I, 3), und der schlagendste Beweis unserer Behauptung ist damit erbracht, daß er sechs ganze Kategorien derartiger Dinge, die seine Zeitgenossen oft dargestellt haben, überhaupt nicht abbildete! Das ist denn doch ein Beweis e silentio, der zu denken gibt! Und das entspricht wieder so ganz Utamaros zurückhaltendem und vornehmem Naturell. Gibt doch derselbe angeführte Autor zu, daß der Künstler «nie die grinsende Gemeinheit» gesehen habe, «die hundert Jahre später einem seiner abendländischen Schüler, dem ähnlich débauchierenden (sic) Toulouse-Lautrec, in den Pariser Lasterhöhlen auf Schritt und Tritt begegnete, usw.» und stellt mit Recht den «Schönheitssinn», die «hochkünstlerische Tendenz» des Meisters über den Gegenstand.

Kaum minder stark als seine Vorliebe für das schöne Geschlecht ist seine Freude an Tierdarstellungen. Nicht nur ganze Werke

aus dem Leben der Tiere hat er geschaffen und noch größere geplant (480—482), nicht nur einzelne nur das Tier betreffende Blätter in beträchtlicher Zahl geschaffen (483—508), er hat sie auch auf andern Werken abgebildet so oft er konnte. Wir nennen als Beispiele: Affe (36, 5. 452. 459. 473. 518), Katze (34. 166. 231. 263), Hund (36, 3. 77. 341), Fuchs (34. 50. 477), Bär (23. 212), Kaninchen (292a), Maus (272. 332a), Pferd (38, 4. 49, 1. 196. 203. 349. 409. 420. 472), Rabe (74), Eule (34. 302), Reiher (38, 2. 42, I, 1. 74. 102. 104. 200. 351), Kormoran (38,4), Fasanenente (72, III, 1), Hototogisu (68), Schlange (313), Taschenkrebs (258), Polyp (416), Fisch (372. 379. 387). Daß er in diesen Figuren den neuentdeckten Naturalismus zum Ausdruck brachte, ist bereits geschildert worden (pag. 60 ff.).

Alles Naturleben war ihm wertvoll, das Werden und Vergehen, die Jahreszeiten in Blüte (39. 62, 3. 116. 117) und Nacktheit, die Pflanzen in ihren unendlichen Formen und Schönheiten (42. 43. I. Anfangsblatt, II. Anfangsblatt, 60. 71. 481. 482. 509—526), selbst die Landschaft hat er in seiner eigenen Weise zu behandeln verstanden, obschon ihm dieser Stoff ferner lag als andere (26. 38, 2, 4. 101. 135. 351. 382. 480). Wie hätte auch ein echter Japaner, der überhaupt den Pinsel führen konnte, bei dem traumhaften Schneephänomen des Fuji vorbeigehen können! (41. 134. 193. 196. 472. 480, 8 usw.).

In seinen zahlreichen Glücksgötterbildern (81—88. 198—203 usw.), Darstellungen aus der Geschichte Japans (204—225 usw.) und von Volksfesten (ich zitiere nur 36. 42, I, 1, 2. 108. 109. 202) kam er dem Empfinden größerer Massen entgegen, ohne jemals banal zu werden.

Es ist ja ganz unmöglich, alle Gruppen seiner Gegenstände hervorzuheben. Das Gegebene wird unser Urteil am Eingang hinreichend bestätigen, daß sie nicht auf bestimmte Vokabeln zu prägen sind. Nur einiges möge noch Platz haben. So hat ihm ganz besonderes Vergnügen die Wiedergabe der drolligen und bösen Wirkungen des Sake-Weines gemacht (39, 3. 80a. 142. 226. 273. 277), dessen Bereitung er ebenso schilderte (164), wie seine rothaarigen, orang-utan-artigen Genien (143. 470); er stellte sogar seinen Pinsel in den Dienst der Reklame für die berühmten Sake-Häuser Yedos (359. 258). Überhaupt hat er gern für Reklame gezeichnet, so für die ersten Seidengeschäfte der Hauptstadt (287), deren Läden er auch abgebildet hat (185), und nicht zuletzt für seine Verleger und seine eigene Kunst (cf. 329. 374. 471). Sein Hang zum Humor ist wieder-

holt illustriert worden: er neckte und scherzte gern. Auch seine Rebusserien (353. 402) wären hier anzuschließen. Wer die Geschichte der Spiele und des Spielzeugs studiert, findet in seinen Werken reiche Schätze (42, I, 2. 124. 125. 129. 130. 134. 242. 353. 469. 480 und 77a. 205. 332a. 360. 372. 436. 453). Selbst unser Guckkasten (325) und Lebensrad (327) sind ihm nicht fremd, und besonders häufig hat er Marionetten abgebildet (72. 176. 177. 238. 330. 366).

Aber eins dürfen wir nicht zu erwähnen vergessen, ohne das auch ein oberflächliches Bild seiner Stoffe unvollständig wäre: seine Porträtmalerei. Er selbst war sich bewußt, auch hierin ein neues Genre geschaffen zu haben, und er nannte sich speziell als Bildnismaler Sōmisc. Besonders seine schönen Silbergrundreihen (333—343. 415) legen ein beredtes Zeugnis davon ab, wie er es verstand, Schönheit und Charakteristik zu verbinden. Die Physiognomik war ihm eine ernst zu nehmende Wissenschaft, und auch in der Karikatur hat er Bedeutendes geleistet (z. B. 62, 9. 356. 341). Keiner seiner Zeitgenossen hat so viel Leben in die Gesichter zu legen vermocht wie er, und auf seinen lebendigsten Darstellungen hat er die monotone Halb-en-face-Haltung seiner Epoche oft genug in Ganzprofil oder Ganz-en-face gewandelt.

b) Ornamentik.

Wie der Formenschatz des Utamaro, so scheint auch seine Ornamentik unerschöpflich. Sicherlich hat sie, soweit sie auf Gewandstoffen angebracht ist, mit der Mode der Jahre gewechselt. Allein hier fehlen noch eingehende Spezialstudien, und von mannigfachen Beobachtungen, die wir selbst angestellt haben, wagen wir noch nicht die Resultate zu bieten. Nur einige Hauptformen des Gewänderdekors können hier angeführt werden, von denen allerdings nicht behauptet werden soll, daß sie unserm Meister allein eigneten. Jeder Meister bildete die Dessins der malerischen Damenkleider so ab, wie sie in Wirklichkeit waren, aber bestimmte Lieblingsmotive lassen sich doch aus der Häufigkeit ihres Vorkommens erschließen.

Zu allen Zeiten der Wirksamkeit des Utamaro scheint ein grauer oder schwarzer Stoff beliebt gewesen zu sein, der mit weißen Punkten getüpfelt war wie das Gefieder des Perlhuhns, und dessen Dekor wir daher wiederholt in unserm Texte mit Perlhuhnmuster bezeichnet haben. Die Punkte waren bisweilen zu bestimmten Gruppen, Ringen u. ä. angeordnet. Die Nuancen wechselten vom blassesten Grau bis zum

dunkelsten Sammetschwarz, ebenso die Stärke des verarbeiteten Stoffes bis zum dünnsten Schleier. Er wurde vorwiegend zur Männerkleidung verwertet, und wir haben schon erfahren, daß ihn Utamaro selbst gern trug. Er war zur Zeit des «Muschelbuchs», ca. 1780, ebenso beliebt, wie zur Zeit des Yehon hana-fubuki von 1802. Aber während er auf den Blättern anderer Meister bisweilen verwendet wird, ist er auf Utamaros Werken geradezu ein Charakteristikum (62, 5. 66. 72, II, 7. 76, I, 4. 116. 200. 220. 235. 236. 245. 307. 358. 368a. 459. 473. 480 usw.).

Mehr der zweiten Hälfte seines Schaffens scheint das einfache oder kompliziertere Muster der Längsstreifen anzugehören, das auf unzähligen Werken vorkommt. Bei den Dessous der Frauentracht sind gern kleine weiße Ringe angewandt, die häufig, besonders gern in den Jahren 1780—1790, zu sechsspitzigen geometrischen Sternen zusammengesetzt werden (z. B. 334. 394). Das ebenso einfache Schachbrettornament, das bereits auf den Rosa-Gründrucken der Primitiven eine hervorragende Rolle spielte, läßt sich vielleicht auch bestimmten Jahren der Tätigkeit des Utamaro zuweisen (vgl. 362. 370. 383. 392. 410. 418).

Nur wenig komplizierter ist ein Ornament, das auch Yeishi gern hatte, wenngleich er es nicht so oft anwendet wie unser Meister: kleine Gruppen von weißen, seltener gelben, noch seltener rosenfarbenen Gitterchen auf schwarzem, besonders kreppartigem und durchsichtigem Stoffe, der bisweilen, um auch seinen Schiller zu zeigen, mit rosenfarbenem Hauche überfangen ist. Die Vorliebe für schwarze Stoffmassen überhaupt stammt noch aus der Hochkunst des Kiyonaga her. Die dekorative Wirkung des Ornaments ist enorm, besonders wenn es gegen weiße und blutrote Untergewänder und auf gelbem Grunde steht. Dem Harunobu scheint sie noch ziemlich unbekannt gewesen zu sein. Auch dies Ornament kommt in allen Epochen des Meisters vor (z. B. 156. 253. 279. 298. 306. 309. 337. 356. 468), und zwar bei Frauen- und Männerkleidung. Auf jenem schönen Blatte mit der Transparenz des blauen Glases (235) kommt sowohl ein Perlhuhnschleiergewand, als auch dies Muster, als auch endlich ein sogleich namhaft zu machendes vor, das das dritte ist, für das wir eine besondere Vorliebe des Utamaro feststellen können. Dies besteht aus dunklen, gestrichelten, fünfstrahligen Sternen, die auf weiße, etwa rautenförmige Flächen gesetzt sind, und wird zumeist auf blauem Grunde angebracht. Sicherlich ist es von den Formen einer Seeigelart hergenommen, von denen ganz besonders die Art Pygurus

rostratus daran erinnert. Es sieht auch gewissen Muscheln ähnlich. Wir finden es zu allen Zeiten Utamaros, auf den schönen Silbergrundserien um 1790 wie im Yehon shiki no hana von 1801, besonders gern auf den Unterkleidern oder Bademänteln der Frauen (42. 333. 351. 353. 396. 402. 414. 415. 425 usw. Vgl. auch den schönen Schleier 355a).

Die dem alten Abendland wie dem Morgenland wohlbekannte Crux svastica (Crux gammata) findet sich sowohl in einzelnen Exemplaren über ein Kleid gestreut (z. B. 72, II, 3), als auch ganz besonders zu einer Art von kontinuierlichem Mäanderflächenmuster zusammengesetzt (z. B. 333. 368. 368a. 376. 392. 397), das gern weiß auf Violett gefärbt oder (beim Halsteil von Unterkleidern) durch Blindpressung gegeben wird. Aber auch Mäanderformen[1], die den griechischen völlig entsprechen, und die wir besonders auf Holzschnitten des Koryūsai und Kiyonaga gesehen haben, kommen bei Utamaro vor (vgl. besonders 42, I, 5). Anwendung fand diese geometrische Gruppe meist auf Gürteln.

Überhaupt archaisieren und heraldisieren die Gürtelmuster im Gegensatz zu dem Dekor der Roben. Ganz bestimmten Jahren waren gewisse stilisierte Pflanzenornamente beliebt, die stark an die ornamentalen Formen der Renaissancezeit erinnern (z. B. 332. 397. 427, besonders 272).

Tierische Motive sind nicht so häufig (z. B. Fische 372. 379, geometrische Reiher 42, I, 1, Mövchen 76, I, 1, Schmetterlinge 391. 397) wie pflanzliche Motive, Blatt wie Blüte, sei es daß die ganzen Roben damit über und über bestickt sind, sei es daß sie sich besonders am untern Teile häufen. Kirschblüte, Pflaumenblüte, Iris, Bambus, Hagi-Strauch, Winde, Orchidee, Enzian, Paulownia imperialis, Glyzine, rote Ahornblätter, Päonie, Malvenlaub, Chrysanthemen, Efeu, Nelke, Pinienzweige und viele andere Kinder der Flora, oft mehr stilisiert, oft ganz naturalistisch, mit geometrischen Ornamenten oder Wellen verbunden oder ganz allein wirkend, wandeln die Bilder gleichsam in orientalische Teppiche. Seltener finden sich Weinblätter (388. 426), Kastanienblätter (394) und mächtige, ernst stimmende Bananenblätter (391). Farnkräuter und Pilze entsinne ich mich nicht gesehen zu haben.[2]

---

[1] Der Blitz (inazuma) hat in der Heraldik Mäanderform.

[2] Als Kuriosum möchte ich jenes plastische Weintraubendekor auf 369 erwähnen, das sich gleichsam von der Rebe loslöst. Ich habe nur einmal etwas Ähnliches gesehen, nämlich gleichfalls plastische, aufgenähte Pfauenfedern auf einem Blatte des Kiyonaga.

Von unbelebten Gegenständen kommen unter anderm vor: Perlen in jener eigentümlich japanischen Form eines oben spitzen Tropfens, Fächer jeder Art, Koto-Stege, Schriftzeichen, Schildkrötenschuppen (gikko), die wie Bienenwaben aneinandergesetzt sind, ja einmal ganze Prinzessinnenwagen (359).

Dazu gesellt sich eine Fülle rein geometrischer Motive, einfachste Gitterung, langgezogenes Netzwerk, Spiralen, die in Parallelstreifen gepreßt sind (auch als Fächerdekor), aneinandergestellte Zickzacks, besonders gern Weiß auf Blau, Punkte gruppiert und ungruppiert, ineinandergeschobene Kreise, sechseckige Sterne usw. Um die Wende des Jahrhunderts aber scheint eine Moderichtung bestanden zu haben, die von den einfarbigen Kimonos und Obis überhaupt jedes Ornament verbannte.

3. DIE TECHNIK.

Daß dem Utamaro kein Raffinement der Technik fremd war, haben wir wiederholt gezeigt. Man darf getrost sagen, daß er der erste Meister der Technik ist. Er grübelte fortwährend neue Farbenprobleme aus, er war vielleicht der erste, der es verstand, eine Farbe in die andere hinüberspielen zu lassen («Irisdruck»), ohne daß wir die aquarellartig hingehauchten Übergangstöne abgrenzen könnten. Höchst reizvoll wirkt es, wenn er eine ganze Komposition in matten und zarten Tinten gehalten hat und nun wie beiläufig an den Rand einen ungebrochenen Farbenfleck, etwa den Ansatz eines Gürtels o. ä., wirft, der zum untrennbaren Charakteristikum des Ganzen wird (z. B. 348. 349. 353).

Mit den Konturen hat er die verschiedensten Experimente gemacht. Sehr oft gibt er die Fleischkonturen im Gegensatz zu den mächtigen Schattenmassen der Haare grau, manchmal ganz hellgrau (z. B. 341. 359), bisweilen paßt er sie der eigentlichen, aber bei Frauenleibern nur ganz ausnahmsweise angegebenen Fleischfarbe (405) an, indem er sie rotbraun färbt (62. 159. 349), manchmal sind sie dem Farbensymbolisten völlig überflüssig vorgekommen, was bei einem Holzschnittmeister viel sagen will! (298. 370). Selten unterscheidet er auch die Iris von der Pupille durch besondere Färbung (62. 341), ganz ausnahmsweise aber setzt er Schattenstriche in die Augäpfel (348), um sie plastisch zu gestalten, was gewisse spätere Meister bis ins Unangenehme gesteigert haben.

Zwei Mittel der Technik aber sind in besonders hervorragendem Maße von ihm benutzt worden, die farblose Pressung und die Metalle.

Die einfache Blindpressung findet sich schon auf Shigenagas Werken. Sie wurde vorwiegend zu Stoffmustern angewendet. Harunobu vervollkommnete sie zur Reliefpressung, wobei er sich an weißen Gewändern die Konturen ersparen konnte, womit er aber auch ganze menschliche und tierische Körper behandelte. Auf den Menschenleib hat sie Utamaro meines Wissens nicht angewendet[1], mit großem Glücke aber auf Tiere, Pflanzen und leblose Gegenstände, und zwar nicht nur weiß, sondern auch farbig, wie bei der prachtvollen Schneebestie (38, 5), dem Kakimono-Bilde mit Wellen und Möven (360), den Reisstrohbündeln des Fuchsblatts (477), den Wellen und Muscheln des «Muschelbuchs» (480), der weißen Raupe und dem brillanten Maiskolben des «Insektenbuchs» (481), den wunderschönen Silberreihern und Chrysanthemenblüten der «Hundert Schreier» (482).

Welche große Rolle die Metalle unter seinen Farben spielen, haben wir besonders an den Silbergrundreihen von 1790 gesehen. Metallsilber hat er nicht zu häufig verwendet (442. 454. 482, 5), selten auch den Kohlenstaub (331), um so öfter aber das Gold, sei es, daß er blankes Blattgold auflegte (480), sei es, daß er Goldpulver auf andere Farben streute (297. 480), sei es, daß er Goldbronze aufdruckte (204? 323. 449. 450. 472. 480).

Den feinen silbernen, völlig transparenten Perlmutterstaub, der wie aus den Schüppchen kleinster Fische gewonnen zu sein scheint, hat er auch recht häufig bei einzelnen Stücken seiner Werke verwertet, so in verschiedenartigsten Nuancen im «Muschelbuch» (480) und im «Insektenbuch» (481). Er glitzert als tauige Feuchte auf den welken Ahornblättern des Taubenbilds aus den «Hundert Schreiern» (482), er flimmert auf schneebedeckten Ästen wie auf Arbeitskästchen im Yehon Isaoshi (74), er funkelt aus Schneeflocken (440), er verbindet sich mit dem zartesten Rosa eines Frauenkleids (299) wie des ganzen Fonds (335) zu einem ganz wonnigen Farbenreiz und schimmert nicht minder bezaubernd auf malvengelbem Grunde (370); er glänzt aus der Scheibe des Spiegels wie aus der Metallfläche der Haarnadeln (324. 357), ja, er muß zu erotischen Neckereien herhalten (62, 9). In einem Werke ist sogar der in allen Irisfarben blitzende bunte Staub der Perlmuttermuschel angewandt — natürlich im «Muschelbuch» (480).

Auch um den metallischen Schiller von Vogelgefieder und Insektenflügeln auszudrücken, sind die Metalle selbst angewendet. Der grün-

[1] Toyokuni I hat es bei einem prächtigen Schauspielerkopf der Sammlung Succo getan, wo sogar die Gesichtskonturen einschließlich der Nase fehlen!

blaue und violette Glanz des Erpels aus den «Hundert Schreiern» scheint mit Gold gemischt zu sein, der lilagrüne Schiller der Tauben ebenda ist durch feinsten Goldstaub zum Funkeln gebracht (482).

Utamaro hat aber wahrscheinlich auch in den wenigen Fällen, wo er leicht oxydierenden Zinnober in seine Farben mischte, mit dem stahlblauen Glanze des Oxyds gerechnet. Denn daß dies Metall die orangefarbigen und grauen Töne in dunkle, schimmernde Schattenmassen verwandelte, mußte ihm aus den «Brokatbildern» des bereits um 1770 verstorbenen Harunobu ebenso bekannt sein, wie es den alten Pompejanern bewußt war, daß sich freistehende Bronzestatuen mit der Glut grüner Patina überzogen. Ein so blauer Glanz, wie auf der Szene «Mutter und Kind mit der Eule» (302), sieht wirklich beabsichtigt aus. Auch habe ich nur einmal (147) bemerkt, daß auf Utamaros Werken die Fleischfarbe der Männer zu jenem fatalen Grau wie bei andern Meistern oxydiert ist. Er kannte also die Vorzüge und Schwächen des Zinnobers ganz genau!

Endlich sei erwähnt, daß er gleich Nagayoshi die Glanzpressung farbiger Flächen und gleich den Kunisada-Schülern die Anwendung des schwarzen Lackes (307. 357, Anm. 390, Anm.) gekannt hat.

Summa summarum: Diese kurzen Notizen über Utamaros Kunst wollen nicht erschöpfen, sondern anregen. Je mehr man in ihm sucht, desto reichere Schätze hebt man, denn das Genie eines wahren Künstlers ist unerschöpflich!

ANHANG.



I. Zur Kritik der japanischen Quellen.

1. Übersicht über die Quellen.

Es war nicht angängig, sämtliche von uns benutzten japanischen Quellen, die biographische Notizen über Utamaro und seine Schule enthalten, in unsern ersten Teil hineinzuarbeiten, ohne seinen Gang zu überlasten und ihn unübersichtlich zu gestalten. Das enthebt uns aber nicht der Pflicht, dem Leser die Hauptmasse des in ihnen enthaltenen biographischen Materials vorzulegen und ihm die Möglichkeit zu geben, abgesehen von unsern Schlüssen oder gegen dieselben, ein eigenes Bild der überlieferten Daten zu gewinnen.

Bei der äußerst komplizierten Arbeit einer Vergleichung der Quellen über Utamaro sind wir zu bestimmten Resultaten gelangt. Allerdings ist dies erst ein geringer Anfang zu einer Bearbeitung der Quellen überhaupt. Ehe nicht sämtliche Meisterbiographien nach allen erreichbaren japanischen Texten gelesen, geordnet und gesichtet sind, kann von definitiven Resultaten über die Geschichte des Meisterholzschnitts keine Rede sein. Aber die Anzahl der Quellen ist sehr groß, die ältesten sind nahezu verschollen oder schwer erreichbar, und eine ganze Reihe moderner Quellen trägt den Stempel des Sekundären oder völlig Wertlosen an der Stirn. Von einer straffen historischen Entwicklung oder gar einer exakten wissenschaftlichen Methode ist bisher bei keiner etwas zu bemerken, es wimmelt vielmehr von Widersprüchen und Unmöglichkeiten, die Stoffe sind meist kritiklos aneinandergereiht, und Gerüchte und Anekdoten stehen mit trocknen historischen Daten in buntem Wechsel.

Den kleinen Anfang einer Sichtung hat der pag. 4, 9 und sonst erwähnte Katalog Barboutau gemacht, der drei (übrigens ziemlich gleichartige) Quellen miteinander kombinierte und sie mit den Buchstaben A, B und C versah. Löst man aus seinen Notizen über Utamaro die Quelle C heraus, so bleibt für A und B kaum noch etwas Originelles übrig. Wie weit die wenigen Worte der Kritik über den Wert der Quellen stimmen, kann ich nicht beurteilen, da ich AB nicht kenne. Der Text von A ist bei Barboutau zugrunde gelegt, B ergänzt A und C um Werke der Meister, Details aus ihren Leben, Signaturen, C gibt oft Listen der Hauptwerke. Für Utamaro sind A und B jedenfalls ziemlich belanglos, da sie nach Barboutaus Wiedergabe außer einem einzigen Namen des Meisters und einer ganz sekundären Variante über einen Ausspruch desselben nichts enthalten, das nicht C und die andern von uns herangezogenen Quellen gleichfalls hätten. C war auch Goncourt bekannt; er hat sich darüber ziemlich abschätzend ausgesprochen, wie wir sehen werden, mit vollstem Rechte! Was er und sein Mitarbeiter Hayashi sonst für Quellen benutzt haben, weiß ich nicht. Soweit sein Material von dem der andern Quellen abweicht, werden wir es sub litt. Go zitieren. Dasselbe gilt von Spezialquellen, die zu Katalog Hayashi benutzt sind (Ha). Uns lagen folgende Quellen vor, die wir, Barboutau folgend, mit Buchstaben bezeichnen wollen:

C. Zōho ukiyoye ruikō, verbessert und vermehrt von Homma Mitsumori, Tōkyō 1889 und (unverändert) 1901. Diese Quelle ist von je der Kronzeuge für die Geschichte der Holzschnittmeister gewesen, gern geschmäht, aber auch gern zitiert, ein Konglomerat historischer Notizen und Anekdoten, fortwährend überarbeitet und endlich zu einer kritiklosen Masse verseichtet. Ihr Urkern ist ein Manuskript, das bereits vor 1800 von einem Sasaya Hōkyō hergestellt wurde. Dieser war Sticker (nuihakuya) von Profession, nannte sich gewöhnlich Shinshichirō und wohnte in der ersten Abteilung der Honshirokane-Straße in Yedo. Kein Geringerer als der bekannte Schriftsteller Santō Kyōden (1761—1816) half ihm dabei. Das setzt voraus, daß Hōkyō über einen größern Wissensschatz verfügt haben muß, sonst würde Kyōden die Arbeit allein gemacht haben. Beide Autoren zogen den uns bereits bekannten, für die Kunst des Meisterholzschnitts stark interessierten Shikitei Samba (1776—1822) dazu, der wohl in dies seltsame Manuskript etwas Systematik gebracht haben wird (cf. pag. 9 f.). Im Jahre 1800 fügte dieser bereits eine Anzahl neuer Notizen hinzu und schrieb 1802 mit Kyōden eine Fortsetzung in das Manuskript hinein. Anfang Bunsei (1818—1829), also sicher nach Kyōdens Tode (1816), wahrscheinlich aber auch nach Sambas Tode (1822), war das seltsame Buch im Besitz eines Gelehrten (sensei) namens Ōta Shokusan, der wieder neue Einträge machte. Im Winter 1833 war es endlich druckreif geworden. Es erschien unter dem Titel Tsuzu (Fortsetzung) ukiyoye ruikō, sein Herausgeber war ein «in Zurückgezogenheit lebender Weiser» (inshi) Mumeiō[1], der im Negishi-Viertel von Yedo wohnte. Wahrscheinlich hat der bekannte Holzschnittmeister Keisai Yeisen (Geburtsjahr und Lehrer verschieden angegeben, stirbt 1848) das zu drei Bänden erstarkte Manuskript durchgesehen, einen Band daraus gemacht und, was ihm sonst noch bekannt war, in zwei Bänden gesammelt. Im Jahre 1844 erschien die zweite Ausgabe des gedruckten Buches unter dem Titel Zōho ukiyoye ruikō von Hakusetsu Gekkinshi mit verschiedenen Vorworten, Änderungen und Meisterstammbäumen Das Werk befand sich nun im Zustande starker Verwirrung. Es war unübersichtlich geworden, manches Wertvolle getilgt, vieles Überflüssige hinzugefügt, so daß im Frühling 1868 eine dritte Ausgabe nötig wurde, die unter anderm das Vorwort und den Tosa-Stammbaum des Mumeiō strich und neue in der Zwischenzeit edierte Werke hineinarbeitete. Als vierte und fünfte Ausgabe erschienen dann die von uns benutzten. Man erkennt, daß das wissenschaftliche Prognostikon des Werkes ungünstig lauten muß. Es wird uns gelingen, in dem Berichte über Utamaro bestimmte Traditionen zu unterscheiden und den historischen Kern herauszuschälen, der recht gering ist.

D. Ukiyoye bikō, von Umemoto Shōtarō. Diese Quelle, die ich für die beste von den mir bekannten halte, erschien Dezember 1897 in Tōkyō und gibt Notizen über 805 Meister von 1596 bis zur Erscheinungszeit, umzirkt also einen Raum von etwa 300 Jahren. Benutzt ist hauptsächlich C, aber durchaus vorsichtig und kritisch, dann eine große Reihe anderer Bücher und Zeitschriften, für Utamaro speziell die Bücher Ukiyoyeshi benran (F), Bunbun shūyo, Ukiyoye nempyō. D zeichnet sich durch Klarheit und Übersichtlichkeit aus. Fast alle mit andern Quellen vorgenommenen Vergleichungen haben mich bewogen, bei Differenzen zu seinen Gunsten zu entscheiden.

E. Fusō (alter Name für Japan) gwajin den, Tōkyō 1888. Ein kurzes Kompendium über die Meister, das reich an Irrtümern ist.

F. Ukiyoyeshi benran von Ijima Hanjūrō, Tōkyō 1893. Ist bereits

---

[1] mu-mei = «Anonymus». Da er sich von der Welt zurückgezogen hat, führt er keinen eigentlichen Namen mehr.

von D benutzt worden und von uns nur herangezogen, soweit es mit den andern differiert. Reich an Fehlern.

G. Buchōhō-ki von Shikitei Samba. cf. pag. 9 f. Ist bereits in Teil 1 ausgiebig benutzt.

H. Honchō ukiyo gwajin den, Tōkyō 1899. 2 Bde. Dies ist die umfangreichste der uns bekannt gewordenen Quellen, die allen andern benutzten gegenüber eine Fülle neuen Materials bietet. Allerdings bedarf dies einer geschärften kritischen Sonde, da eine Reihe höchst sekundärer Anekdoten hineingearbeitet ist. Das Werk ist so breit angelegt, daß es, obschon es nur 63 Meister genauer beschreibt und von ihren Schülern vielfach nur die Namen gibt, sogar D an äußerer Größe übertrifft.

Diesen Quellen über Utamaro wären vorläufig die mir nicht bekannt gewordenen Bunbun shūyo und Ukiyoye nempyō, die vor 1897 erschienen und von D benutzt sind, sub litt. I und K anzufügen.

Es lag mir daran, dem Leser einerseits das gesamte Material der zitierten Quellen vorzulegen, zugleich aber auch eine eingehende Quellenkritik zu ermöglichen. Daher habe ich die drei Hauptquellen D, C und H, soweit sie Utamaro und seine Schule betreffen, ganz übersetzt. Um besonders die Komposition von C zu beleuchten, sind seine Stücke auseinandergenommen und D parallel gesetzt worden. Die Nummern ermöglichen eine Zusammenstellung in der ursprünglichen Reihenfolge. Die Varianten aller andern Quellen außer H sind in Fußnoten beigefügt; H glaubte ich seiner mannigfachen Eigentümlichkeiten wegen besonders geben zu müssen.

2. Die Quellen D und C mit vergleichendem Apparat aus den übrigen Quellen außer H.

D.	C.
	1.
Kitagawa Utamaro.	Kitagawa Utamaro.
Clanname[1]: Minamoto.	
	3.
Rufname[2]: Yūsuke.	Rufname[3] angeblich Yūsuke.
	2.
Er nannte sich selbst Murasaki-ya.[a]	Er nannte sich Shiba-ya.[4]
	4.
In Yedo wurde er geboren.[b]	Yedo war sein Geburtsort.
	22.
Anfangs wohnte er im Hause des	Anfangs soll er in einem Geschichts-

[a] ABEFGo: Kitagawa Yūsuke, dazu EGo: Murasakiya. Ha: Murasaki Utamaro, als er sich unabhängig machte. FHa: Toyoakira. AB: Shioku. Ha: signiert auch Yentaisai, Yemboku. Go: Schülername Nobuyoshi. Gesichert scheint als sei = Clanname: Minamoto, als uji = Familienname: Kitagawa, als tsūshō, zokushō oder zokumyō = Rufname: Yūsuke, als gō = Künstlername: Utamaro. Welche der andern Namen er als nanori, na, jitsumyō = Vorname und azana = Beiname geführt, kann ich nicht entscheiden. Zu den Namensbezeichnungen cf. Albert Brockhaus, Netsuke, Versuch einer Geschichte der japanischen Schnitzkunst (Leipzig 1905), pag. 159 ff. — [b] Go: In Kawagoye, Provinz Musashi. AB hier: Regierungsstelle, Go: kam früh nach Yedo.

[1] sei. [2] tsūshō. [3] zokushō. [4] Druckfehler für das ähnliche Murasaki-ya.

D.	C.
Verlegers illustrierter Geschichtsbücher[1] Tsutaya Jūzabrō.[c]	bücherverlagshause[2] gewohnt haben, (das) einem gewissen Tsutaya Jūzabrō in der Tōri-abura-Straße gehörte.[d]
	5.
Später wohnte er in der Straße Kyūyeimon im Kanta-Viertel	In der Straße Kyūyei[3] im Kanta-Viertel
	7.
	wohnte er
	6.
und zog dann nach der Bakurō-Straße, dritte Abteilung, um.[e]	(und) in der Bakurō-Straße, dritte Abteilung.
Von Naturanlage war er ein vornehmer[4] Mann.	
	9.
Er ging in die Schule des Toriyama Sekiyen,	Später ging er in die Schule des Toriyama Sekiyen.
	8.
studierte aber auch die Malart der Kanō-(Meister).	Anfangs studierte er die Bilder der Kanō-Schule.
	10.
Schließlich pflanzte er eine eigene Fahne auf.[f] [5]	(Dann) gründete er ein eigenes Atelier.
Er galt als trefflicher Meister der damals modernen Bilder schöner Frauen.	Mit geschickter Hand fertigte er Darstellungen der Sitten von Männern und Frauen der damaligen Zeit und war vollendet in der Pracht der zeitgenössischen Brokatbilder.[g]
	12.
Sein Name ertönte nicht nur innerhalb der Meere,[6]	Seinen Namen hörte man weit und breit innerhalb der Meere,
sondern es kam so weit, daß bis zu den Chinesen[7] hin seine Bilder beliebt waren.	aber auch von chinesischen[8]

[c] Go: In der Nähe des Yoshiwara-Eingangs, AB: In der Nähe der Benkei-Brücke. E: Bei Tsutaya Jūzabrō wohnte er, später in der Nähe der Yedo-Benkei-Brücke. — [d] Go: Nach der ersten Wohnung bei demselben Verleger in der Tōri-abura-Straße. — [e] Go: Nach Jūzabrōs Tode in der Kyūyeimon-Straße, dann in der Bakurō-Straße, dann in der Nähe der Benkei-Brücke. — [f] E: Anfangs bei Toriyama Mei(sic)-yen Schüler, studierte er die Bilder des Kanō-Hauses und ging später zur Vulgärmalerei über. F: Sohn (sic) des Toriyama Sekiyen. — [g] E: Er malte die Sitten von Männern und Frauen und malte auch zahlreiche Brokatbilder. [Schluß von E.]

[1] ye-kusa-shi-mise. [2] ye-zo-shi-toi-ya. [3] Druckfehler für Kyūyeimon. [4] Unserm: «hochgemut», nicht «hochmütig» entsprechend. [5] Ungewöhnlich bildlicher Ausdruck für die Gründung eines eigenen Ateliers. [6] Kaidai-ni, d. h. zwischen denen Japan liegt, = «im ganzen Kaiserreiche Japan». [7] Shin-koku. [8] Shin-chō.

D.	C.
	Kauffahrteischiffen, die nach Nagasaki herüberkamen, wurde nach dem Namen Utamaro gefragt, und sie kauften zahlreiche Brokatbilder.
Utamaro glich darin völlig dem Haru-[1] nobu,	In erotischen[1] Werken leistete er hervorragendes.
	11.
daß er sein ganzes Leben lang keine Porträtbilder von Theaterschauspielern[2] malte.	Sein ganzes Leben lang malte er keine Schauspielerbilder.[3]
	Er sagte selbst: «Das Theater steht in hoher Blüte, deshalb erfreuen sich die Schauspieler bei alt und jung, bei Männern und Frauen der Beliebtheit. Wenn man nun durch ihre bildlichen Darstellungen seinen (eigenen) Namen verbreitet, so ist das wahrhaftig ein unfeines[4] Tun! Borgt man sich doch den fremden Glanz der Schauspieler! Ich will mit meiner eigenen Richtung der Vulgärmalerei meinen Namen in der Welt emporsteigen lassen!»[h] Dieser Ausspruch entsprach so ganz seiner Meinung.[5]
	14.
Als einstmals Ichikawa Yaozō in der	Als Ichikawa Yaozō in seines ganzen Lebens
	16.
(besten) Rolle seines ganzen Lebens	(bester) Rolle
	15.
in Ohan und Chōyeimon auftrat,	in Ohan und Chōyeimon
	17.
	auftrat,
da sah man, wie seine Porträtbilder, die von den andern Malern gefertigt waren,	die Porträtbilder vom Katsura-Flusse —
	19.
von zahlreichen Menschen gekauft wurden. Zuletzt gab	kein Mensch war, der sie nicht kaufte![6]
Utamaro ein Bild, das er von der Entführung(sszene) der Ohan und des	Utamaro gab ein Bild der Entführung des

[h] Go etwas anders. AB dazu: «Ich bin japanischer Maler», wohl aus der Vita des Harunobu eingefügt.

[1] Haru-nobu steht parallel: Shun(= haru!)-gwa, «erotische Bücher!» [2] Kabuki-yakusha no sugata-ye. [3] yakusha-ye. [4] tsutanaki. [5] Der letzte Satz ist verworren. Der Sinn geht wohl auf die angebliche Einseitigkeit des Utamaro gegenüber Toyokuni I. [6] Bemerke die Übertreibung gegen D.

D.

Chōyeimon in seinem gewöhnlichen Stile der Bilder schöner Frauen gemalt hatte, heraus.

Trotzdem soll (dies Werk) hohe Schätzung empfangen haben, weil er in diesen Porträtbildern so Ausgezeichnetes geleistet hatte.

Unter seinen zahlreichen Holzschnittbilderbüchern

wurde das Yoshiwara nenjū gyōji, der damaligen Zeit entsprechend, ganz besonders populär.

Eines Tages besuchte ihn Jippensha Ikku, und die Unterhaltung kam schließlich auch auf dies Nenjū gyōji.

Ikku sagte: «Nur weil der Text so gut gefallen hat,

ist es dahin gekommen, daß man es von so vielen Menschen kaufen sieht.» Und er rümpfte die Nase.[2]
Utamaro aber sprach:
«Ganz und gar nicht!
Sondern weil die Anlage der Illustrationen[3] nicht ungeschickt war, ist es, so vortrefflich immer der Text sein mag, in der Welt beliebt geworden!»

So disputierten sie miteinander,

C.

Chōyeimon in (der Art der) Bilder schöner Frauen heraus.

18.

Es wurde Gegenstand öffentlicher Kritik.

20.

In einer Beischrift dazu neckte er die Vulgärmaler seiner Zeit, wie sie (darüber erregt) in einem Zustande ganz ähnlich den Ameisen hervorkrochen und in großem Schwarme wimmelten.[i] [1]
Er hatte zahlreiche Schüler.
Nicht nur Bilder der Vulgärmalerei, sondern auch Zeichnungen von Blumen, Vögeln, Insekten und Fischen gab er mit großem Geschick und in trefflichen Farbendrucken heraus und viele Bilderbücher.

25.

Das Yoshiwara nenjū gyōji

wurde höchst populär.
Sein Verfasser namens Ikku,

der (darin) die Vorgänge im Yoshiwara ganz genau beschrieben hatte,
sagte, daß es auf Grund des Textes

so beliebt geworden sei.

Utamaro aber (sagte),

daß es auf Grund der Bilderserie[4]

beliebt geworden sei.

Sie stritten miteinander,
und es entstand ein großer Wetteifer.

---

[i] AB etwas anders.

[1] In Konstruktion und Sinn verworren. [2] hana-ugome (ugome sonst = «wimmeln» von Insekten; Wortbild: haru [Frühling], darunter zwei mushi [Insekten]) finde ich nicht in den Wörterbüchern. Etwa: «die Nase krumm ziehen, als säße ein Insekt darauf», plastisch für «hochmütig». [3] sōgwa. [4] ye-kumi.

D.	C.
und er wich keinen Fuß breit.[1] Von dieser Zeit speziell an soll die Verbindung (zwischen ihnen) aufgehört haben.	
	Wenn man derartiges beobachtet, wird man erkennen, daß (Utamaro) ein großer Prahler[2] gewesen ist.
	[Schluß von C.]
	23.
Einst gab Utamaro, nachdem Hokkyō Gyokuzan, ein Maler von Naniwa[3], Bilder zum Yehon Taikō-ki veröffentlicht hatte, (seinerseits) Brokatbilder[4]	In spätern Jahren gab er
von Triptychen[5] heraus, auf deren einem er den Kriegsherrn in der Gesellschaft schöner Frauen darstellte; ferner ein anderes, auf dem Ishida im Pagenschopfe[6] am Hofe des Taikō eine Person, die (dem Shōgun) zum erstenmal vorgestellt werden soll[7], an der Hand ergreift; dann ein Bild, auf dem eine Dienerin[8] einen Nagaye[9] hält und ihr Gesicht (schamhaft) mit dem Ärmel bedeckt; (schließlich) ein Bild, auf dem er den Katō Kiyomasa im Harnisch[10] bei einem Weingelage[11] mit koreanischen Kurtisanen[12], die auf dem Shamisen[13] spielen, dargestellt hatte.	die Bilder des Yehon Taikō-ki heraus.
Für diese Tat empfing sowohl der betreffende Geschichtsbücherverleger[14] als auch Utamaro eine offizielle Rüge[15], und es wurde angeordnet, vor allem die Druckstöcke zu vernichten.[16]	Er empfing eine offizielle Rüge[15]
Später wurde er auf Grund eines nochmaligen Bildes im Kerker in Fesseln gelegt[k] [17], wurde aber nach kurzer Zeit befreit und kehrte in sein Haus zurück.	Später mußte er auf Grund einer nochmaligen Rüge ins Gefängnis herabsteigen, kam aber nach kurzer Zeit wieder heraus.

[k] Ha: 1804.

[1] ho wo yuzurazu, plastisch für «nicht nachgeben». [2] kokorishi-bito. [3] Alter Name für Ōsaka. [4] Bunte, im Gegensatz zum Schwarzdruck des Gyokuzan. [5] Sammai-tsuzuki, «drei Bilder ununterbrochen», finde ich nicht in den Wörterbüchern. [6] chigo-mage, mage ungewöhnlich geschrieben. [7] memiye, finde ich nicht in den Wörterbüchern. [8] jijo oder koshimoto. [9] Bedeutet nach Hepburne: «Speer- oder Schirmschaft». Ein japanischer Gewährsmann sagt, nagaye sei ein hellebardenartiger Speer, den eine Frau trägt. cf. H. [10] Katchū. [11] sakamori. [12] Chōsen no gifū. [13] Ungewöhnlich geschrieben. [14] Ye-zō-shi-mise. [15] Otogame wo ukete (uketari). [16] tae han wo meizeraru. [17] reigyo no chū-ni tsunagareshi nach H wörtlich zu nehmen, oder plastisch für das farblose: gokuni kudarishi in C.

D.	C.
	21.
Da vermuteten die Eigentümer der großen Bilderbücherverlagsfirmen, daß die Todesstunde des Utamaro nahe bevorstehe, und sie wetteiferten darin, ihm Aufträge für Druckvorlagen zu Brokatbildern zu geben,	Kurze Zeit vor seinem Tode besprachen sich die Eigentümer der großen Geschichtsbücherverlagsfirmen, daß Utamaro diesmal an Krankheit zugrunde gehen müsse, und ein jeder gab ihm Aufträge für Brokatbilder-Druckvorlagen, und es entstanden so viele Bücher, daß die Beschäftigung (des Utamaro durch die Verleger) den Eindruck erweckte, als gebe es wahrhaftig keinen Maler außer ihm.[1]
so daß sein Leib eine Zeitlang (förmlich) in Papier begraben zu sein schien.[2]	
	24.
Im dritten Jahr des Bunkwa, am dritten Tage des fünften Monats starb er im 53. Jahre seines Lebens.[1]	Er wurde krank und starb.
Die Hauptnummern der gedruckten Bücher, die er illustriert hat, sind anbei wiedergegeben:	Obschon es nicht notwendig erscheint, an dieser Stelle alle die Bilderbücher aufzuzählen, die er illustriert hat, sollen doch einige wenige zusammengestellt werden:
Yoshiwara nenjū gyōji.	Yoshiwara nenjū gyōji, Verfasser Jippensha Ikku, Farbendruck, 2 Bände.
Yehon momo-chidori.	Yehon momo-chidori. Vortreffliche Farben. Kyōka-Dichter.
Yehon mushi erabi.	Yehon mushi erabi. Vortreffliche Farben. Kyōka-Dichter.
Yehon Suruga-mai.	Yehon Suruga-mai, 3 Bände, berühmte Ansichten von Yedo. Kyōka-Dichter.
Yehon kotoba[3] no hana. Entnommen sind diese Überlieferungen aus den (Quellen): Ihon Ukiyoye ruikō, Bunbun shūyo, Ukiyoye nempyō und andern.	
[Schluß von D.]	
	13.
	In den Jahren des Bunkwa[4] kam ein Mann von Oshū und Iwashiro. Dieser Mann hatte eine ganz besondere Vorliebe

[1] In einer frühern Ausgabe von C (1868 oder 1889?) stand nach Go fälschlich: Kwansei 4 (1792), achter Tag des zwölften Monats. Die beiden letzten Ausgaben von C lassen die Zeitangabe fort. AB und Go wie D. Ha: Bunkwa 2 (1805) im 52. Lebensjahre.

[1] In der Konstruktion verworren. Der Sinn ist gesichert. [2] shintai wo kami-ni uzumerazu, plastisch. Wir sagen «überhäuft» von Aufträgen. [3] Ungewöhnlich geschrieben. [4] 1804—1817.

D. C.

für die Vulgärmalerei — stammte er doch aus Yedo! — und reiste nicht nur in seinen Geschäften hin und her. So kam er nach Nambu in Dewa und nach Kaga in Nōtō. In dieser Zeit waren die Schauspielerbilder des Ichiryūsai Toyokuni zur höchsten Entfaltung gelangt. Da sagte dieser Mann: «In ferne Länder und fremde Provinzen bin ich gekommen, und es wird nur immer von Utamaro als dem berühmten Manne der Yedo-Bilder gesprochen; aber nur selten kennen die Menschen den Namen des Toyokuni, und er wird nicht genannt.»

3. Die Quelle H.

Kitagawa Utamaro.

Kitagawa Utamaro, Jugendname[1] Ichitarō, mit gewöhnlichem Namen Yūsuke, nannte sich selbst Murasaki-ya. Er wurde im dritten Jahre des Hōreki[2] in Yedo geboren, wohnte zuerst im Hause des Bücherverlegers Tsutaya Jūzabrō in der Tōriabura-Straße[3] und zog später nach der Kyūyeimon-Straße im Kanta-Viertel[4], nach der Bakurō-Straße[5], nach dem Daimaru-shin-michi[6] und sonst um.

Nachdem er aus der Malart des Kanō-Hauses hevorgegangen war, ging er später in die Schule des Toriyama Sekiyen, erfand dann einen eigenen Stil und weihte seine Kraft eifrigst der Vulgärmalerei.

Zur selben Zeit, als die Brokatbilder anfingen in Blüte zu stehen, waren besonders die Schauspielerbrokatbilder zu hoher Beliebtheit gelangt. Der erste und geschickteste von allen (Schauspielerporträtisten) war damals Ichiryūsai Toyokuni, und sein Malername war bedeutender und einflußreicher als der des Utamaro. Weil nun die Schauspielerbrokatbilder in Mode gekommen waren, ließen sich alle Maler von dieser (Strömung) beeinflussen und glaubten, außer den Schauspielerbrokatbildern keine andern Motive bearbeiten zu dürfen, indem sie damit dem Geschmack des Publikums schmeichelten und eifrigst auf ihren Gelderwerb bedacht waren. Utamaro war dazu zu vornehm[7] und gebildet[8] und malte sein ganzes Leben lang keine Schauspielerporträts. Er sagte: «Sie lassen sich von der Mode der jetzigen Zeit treiben und malen, um in Weiber- und Kinderherzen Sympathie zu gewinnen, ihre geliebten Schauspieler, verkaufen ihre Namen damit und sind begierig, sich dadurch Verdienst zu verschaffen. Das ist die Art kleiner Künstler![9] Wer selbsteigene Kunst ganz besitzt, um seinen Namen in der Welt ertönen zu lassen, warum soll der den Glanz des Bettelvolks[10] borgen?» Und so schuf er gegen die Mode seiner Zeit und strebte nach Feinheit des Malerstils.

[1] yōmei. [2] 1753. [3] CGo. [4] CDGo. [5] CDGo. [6] Neuer Daimaru-Weg, wahrscheinlich nach der großen Modewarenfirma Daimaru benannt, die dort lag und für die Utamaro ein Reklamebild gezeichnet hatte. cf. Nr. 287. [7] «hochgemut», cf. D. [8] kenshiki. [9] matsugishi. [10] kawara = «getrocknetes Flußbett», kojiki = «Bettler». Er meint natürlich die Schauspieler. cf. Harunobus Ausdruck: Kawahara-mono, pag. 15!

Im achten Monat des dritten Jahres des Kyōwa[1] spielte im Ichimurasa-Theater in dem Drama «Katsuragawa imose no tsuki-mi»[2] Ichigawa Yaozō, seines Namens der Dritte, der sich später Tsuketaka-ya Takasuke[3] nannte, den Chōyeimon und Yuai Kumesabrō[4], derselbe wie Hanshirō V, der sich später Sukewaka Dajū nannte, die Ohan. Dies Drama erlangte große Berühmtheit, weil es die Glanzrolle[5] Yaozōs III war. Daher wetteiferten die Meister der Volkskunst, den Liebesselbstmord am Katsura-Flusse[6] in Schauspielerbrokatbildern zu publizieren, und besonders das Bild des Utagawa Toyokuni gewann großen Ruhm. Allein Utamaro stellte die Entführungsszene der Ohan und des Chōyeimon im Stile der «Bilder schöner Frauen» dar und setzte folgende Beischrift darauf: «Weil die Meister der Volkskunst dem Publikum schmeicheln und der Mode nachlaufen, daher sind ihre Entwürfe unfein geworden, und es hat keinen Wert, ihre Bilder zu betrachten.» So spottete er. Und das Publikum schätzte und bewunderte seine große Gedankenauffassung. Aus diesem Zuge kann man auf seinen bedeutenden Charakter schließen.

Daher haben seine Bilder eine vornehme Art, und sein großer Name donnerte über die Meere hinaus.[7] Da kamen, von dem Namen «Utamaro» angelockt, die in Nagasaki[8] seßhaften Chinesen und kauften viele Tausende seiner Brokatbilder. [Hier folgen Preise seiner Holzschnitte, die im Jahre 1884 in Japan erzielt wurden, für uns aber kein Interesse haben.]

In der Darstellung erotischer Bilder[9] steht Utamaro als vortrefflicher Meister neben Nishikawa Sukenobu.[10]

Nur seine berühmtesten Werke seien hier aufgezählt: Yehon Yedo-suzume, Kotoba-no hana[11], Sukiyagama[12], Nijūshi-ko[13], Hana-no-kumo, Gin sekai[14], Tatoe-no-furui[15], Bi-jin-kisoi[16], Fude-no-saya[17], Momo-chidori, Mushi-erabi, Suruga-mai, Yoshiwara nenjū gyōji.[18]

Der Verfasser des Yoshiwara nenjū gyōji war Jippensha Ikku, die Bilder waren von Utamaro. Es erlangte hohe Berühmtheit und lange Zeit ward es von Mund zu Mund gepriesen. Da tat Utamaro die etwas stolze Äußerung: «Daß das Yoshiwara nenjū gyōji so großen Ruhm erlangt hat, dankt es meinen geschickten Illustrationen. Wenn diese nicht wären, wer würde überhaupt davon sprechen?» Als das Ikku erfuhr, ward er sehr zornig: «Das ist ein sonderbarer Ausspruch des Utamaro! Keinen Mon[19] sind die Bilder wert und hätten ohne den Text niemals diese Berühmtheit bekommen, sondern nur, weil meine schriftstellerische Leistung glänzend war!» So gerieten die beiden in Streit, bis ihre Bekannten die alte Freundschaft wieder herstellten. Aber noch ehe die Differenz der beiden zu Ende war, kam über Utamaro ein schweres Unglück. Im Kwansei[20] trat der Maler Hokkyō Gyokuzan von Naniwa auf und illustrierte mit seiner besten Kraft 10 Bände des Yehon Taikō-ki in einem Teile. Da sich dies Werk großer Beliebtheit erfreute, gab er es in den folgenden Jahren bis zum siebenten Teile heraus. Da wählten zu Yedo Katsukawa Shuntei[21], Utagawa Toyokuni

---

[1] 1803. [2] = «die Mondschau (cf. pag. 135) des Liebespaars am Katsura-Flusse». [3] Der erste Name ist wohl verschrieben, da er mit dem zweiten, sicher bezeugten identisch ist. cf. pag. 238. [4] cf. pag. 100. [5] issei-ichidai, wie CD, kann auch: «letzte Rolle» heißen. [6] C. [7] Nicht das kaidai-ni von CD. [8] C. [9] higwa, «Geheimbilder» = shungwa. [10] cf. pag. 19, Anm. 1, und 82, Anm. 4. [11] Nr. 21, 20. [12] = «Der Teekessel». [13] = «Vierundzwanzig (Erweisungen des) Gehorsams gegen die Eltern». cf. Nr. 15. [14] Nr. 44. 38. [15] sicher = Nr. 23. [16] = «Wetteifer schöner Frauen» zu Nr. 45—47? [17] = «Pinselfutteral». [18] = 482. 481. 26. 43. [19] = eine kleine Kupfermünze. [20] 1789—1800. [21] Schüler des Katsukawa Shunyei, andere Namen Ririn, Shokosai, auch Shunyei. Hauptblüte-

und Utamaro nach Gyokuzans Vorlagen einige Bilder aus diesem Werke, malten sie in Brokatmalerei[1] und gaben sie als Diptychen und Triptychen heraus. Im ersten Jahre des Bunkwa[2] im fünften Monat publizierte Utamaro folgende Bilder: Ishida Mitsunari im Pagenschopf am Hofe des Taikō, der eine Person, die zum erstenmal vorgestellt wird, an der Hand ergreift; die Dienerin Nagaye[3], die sich (verschämt) den Ärmel vor das Gesicht hält; den Feldherrn Katō Kiyomasa im Panzer bei einem Weingelage, wozu koreanische Kurtisanen das Shamisen spielen. Sofort wurde er amtlich gerügt, vor Gericht zitiert und nach Untersuchung zu Gefängnis verurteilt. Als er wieder freigelassen wurde, blieben seine Hände in Fesseln.[4] Dem Verleger (der Bilder) wurden sämtliche Brokatbilder konfisziert, und er wurde mit 15 Kan[5] gestraft. Während Utamaro noch seine Fesseln trug, erzählte er denen, die ihn damals besuchten, Kyōden, Emba, seinem Verleger[6] und dem Verleger Nishimura[7]: «Ich bin während der Untersuchung durch den Schreck so verwirrt gewesen, daß ich eingestanden habe, ich hätte meine Vorlagen aus dem Werke des Gyokuzan geschöpft[8]. Darum ist auch die Herausgabe dieses Werkes verboten worden. Das ist für seine Kunstart sehr zu beklagen, außerdem tut mir der Verleger aufrichtig leid. Dies (Geständnis) aber ist mein größtes und einziges Vergehen gewesen.»[9] Darum ist das Yehon Taikō-ki mit dem siebenten Teile zu Ende gewesen. Diese Ereignisse sollen Utamaros Gesundheit und Kraft stark geschädigt haben, und es scheint, daß dadurch seine Lebensenergie und sein Leib sehr geschwächt worden sind. Darum taten sich die geschäftsgewandten Bilderverleger zu einer Beratung zusammen und sagten: «Utamaro ist durch diese Sorgen so angegriffen, daß er bald sterben wird. Darum ist es gut, wenn wir ihm noch möglichst rasch vor seinem Tode Aufträge geben.» Aus diesem Grunde bekam er so zahlreiche Aufträge für Brokatbilder, als ob es keinen andern Maler gebe.[10] Und tatsächlich ward er im zweiten Jahre des Bunkwa, im Jahre des Rindes[11], am dritten Tage des fünften Monats ein Gast, der nimmer wiederkehrt. Es war sein 53. Lebensjahr.[12]

Mit Utamaro waren auch Toyokuni, Shuntei, Shunyei[13], Tsukimaro und Ikku in Untersuchung genommen und jeder von ihnen zu 50 Tagen Handfesseln verurteilt worden. Dem Verleger wurden seine Druckstöcke beschlagnahmt, und er mußte 15 Kan Strafe zahlen. Toyokuni hatte sieben Lanzenhelden aus dem Taikō-ki gemalt, und Ikku ein Buch «Bakemono[14] Taihe-ki[15]» verfaßt und mit eigenen Zeichnungen versehen.[16] Während die Untersuchung gegen Utamaro, Toyokuni und Ikku noch schwebte, publizierte der Hisen-no-kami[17] Negishi folgende städtische Verordnung[18]:

«I. Obzwar man des öftern die Verordnung über die Bilderbücher publizieret hat, ist doch bis jetzo der Handel mit solchen verdächtigen Objekten wahrzunehmen.

---

zeit im Tempo (1830—1843). ABC cf. pag. 88, Anm. 2. [1] Also bunt, während die Vorlage schwarz gedruckt war. [2] 1804, cf. pag. 137. [3] cf. hierzu D, der Nagaye nicht als Namen gefaßt hat. [4] Damit er nicht mehr malen sollte. [5] Ich vermag diese jetzt nicht mehr gebräuchliche (Gold-?)Münze aus meinen Quellen nicht nachzuweisen. [6] Wird in keiner Quelle genannt. cf. Nr. 106. [7] Wahrscheinlich Yeijudō. [8] Er wirft sich also vor, daß er, statt zu schweigen, die Wahrheit gesagt und dadurch andere geschädigt hat. [9] Er fühlt sich also wegen der Bilder schuldlos! [10] cf. den andern Tenor bei C. [11] 1805! Gegen ABDGo, mit Ha. [12] Mit DGoHa gegen AB. [13] Der Lehrer ist seltsamerweise nach dem Schüler genannt. [14] = «Gespenster». [15] Taihe alt für Taikō. [16] cf. pag. 124, Anm. 2. [17] Eigentlich: «Vorsteher des Distrikts Hisen (in Kyūshū)», Titulatur des Bürgermeisters von Yedo. [18] Wir haben in der Übersetzung den bürgermeisterlichen Kanzleistil des in chinesischen Zeichen abgefaßten Originals nachgeahmt.

Da dies wider das Gesetz ist, so hat man in diesem Falle nach geschehener Untersuchung Strafe erteilt. Nunmehr soll man bessere Kenntnis davon nehmen.

II. Außer den Gedichten zu Einblattdrucken (ichimaiye), den Ortsnamen zu Landschaftsbildern und den Nomenklaturen der Ringkämpfer, Komödianten und Kurtisanen dürfen keine Beischriften hinzugefügt werden.

III. Alle farbig illustrierten Bilderbücher und Romane, so in diesem Jahre erschienen sind, sind wider das Gesetz. Dahero sollen von nun ab die Bilderbücher und Romane nur schwarz gedruckt werden.[1]

Bunkwa, erstes Jahr[2], fünfter Monat, siebzehnter Tag.

Appendix: Was rechts geschrieben stehet[3], das soll man sich merken und außerdem die Gesetze, so bishero publizieret sind, festhalten und Handel und Verkehrsgepflogenheit[4] sorglich verbessern. So man aber außer den vernichteten Druckstöcken etwas fände, wird peinliche Untersuchung geschehen und auch dies vernichtet werden. Nunmehr soll man fürsichtig sein, und falls man auch fürderhin gegen das Gesetz verstößt, werden die Bücher beschlagnahmt und die Blöcke vernichtet werden und je nach der Sache wird strengstens geahndet werden.»

4. Die C eigentümlichen Stücke aus einem Kreise von Toyokuni-Verehrern.

Man braucht durchaus nicht zwischen den Zeilen zu lesen, um in C eine gewisse Animosität gegen Utamaro wahrzunehmen. Die Kritik seines Diktums über Schauspielerporträtisten, die Beurteilung der Stellungnahme des Malers gegen Jippensha Ikku als «prahlerisch», wo D eher den Dichter als «hochmütig» und an früherer Stelle den Maler als «hochgemut» bezeichnet, und H nur das Wort, nicht den Mann «stolz» nennt, die ironische Bemerkung, «es habe ja wohl außer ihm keinen andern Maler gegeben» (cf. die objektive Ausdrucksart bei H), sind Belege genug dafür. Zu wessen Gunsten aber sind diese Stücke eingefügt worden? Welcher Künstler hatte z. B. eine andere, nach dieser Quelle richtigere Meinung über Schauspielerdarstellungen? Oder an welchen Meister hätten sich denn die Verleger noch wenden müssen außer an Utamaro? Die Antwort gibt der höchst merkwürdige Abschnitt über den reisenden Kaufmann, der völlig unmotiviert zwischen die «chinesischen Handelsschiffe» nebst der Notiz über die erotischen Werke und die Yaozō-Geschichte eingefügt ist. Ein Kaufmann, aus der Stadt der Farbendrucke Yedo gebürtig, kommt zwischen 1804 und 1817 (nach Stranges C-Ausgabe[5] vielleicht kurz nach 1804, noch zu Lebzeiten des Utamaro) von den Nordprovinzen (Iwashiro, nördlich der Tōkaidō-Gruppe, Oshū ist frühere Bezeichnung der drei von Iwaki nördlich gelegenen Provinzen Mutsu, Rikuju und Rikuzen) wahrscheinlich nach Nagasaki — obgleich das keineswegs dasteht, sich aber aus dem vorher erwähnten Ortsnamen zu ergeben scheint. Er reiste in Geschäften viel hin und her und war auch in Nambu in der Provinz Dewa und in Kaga in der Provinz Nōtō gewesen, mußte also als vielgereister Mann ein Urteil über die Verbreitung der Farbenholzschnitte, die er hoch verehrte, besitzen. Dieser Mann gibt eine Notiz über die Bekanntschaft des Namens des Utamaro und Toyokuni. Der langen Rede kurzer Sinn kann natürlich nur der sein: «In allen Teilen Japans

---

[1] cf. zu dieser seltsamen Anordnung pag. 361. [2] 1804. [3] Die Japaner schreiben bekanntlich von oben nach unten und von rechts nach links. [4] gyōji. [5] Strange muß eine mit H kombinierte C-Ausgabe minderwertiger Art oder eine auf C und H zurückgehende, aber höchst mangelhaft komponierte Quelle kritiklos benutzt haben; nur so kann ich mir seine brockenweisen Exzerpte, Errata und Widersprüche erklären.

war Utamaro berühmter als Toyokuni». Warum aber die Weitschweifigkeit, die nahezu komisch wirkt? Wie konnte es einen Leser auch nur im geringsten interessieren, welche Reisen ein völlig unbekannter Kaufmann in einer ganz ungenau angegebenen Epoche durch Japan gemacht hat? Denn es gab in Yedo doch gewiß zahlreiche andere Liebhaber von Farbendrucken, die auch größere Reisen machten, so daß die Anonymität des Gewährsmanns absurd ist! Erklären läßt sich das Stück nur als Rest einer alten Quelle, die dieser Reisende wohl kurz nach Utamaros Tode selbst verfaßt hat. In seiner Erzählung liegt offenbar, daß er die Schätzung des Utamaro gegenüber Toyokuni I für eine Überschätzung hält. Und nun verstehen wir die Animosität in den andern drei, sicher aus derselben Quelle stammenden Stücken mit einem Schlage: Nach Utamaros Tode galt sein Nebenbuhler Toyokuni als der erste Meister seiner Kunst, und wir dürfen sagen: mit Recht! Trotzdem hielt man den Nachlaß des toten Löwen heilig, und seine unvollendeten oder nicht publizierten Zeichnungen wurden immer wieder herausgegeben, ja erbärmliche Fälscher deckten ihre Schwäche mit seinem Namen. Aus dem Schreibpinsel eines begeisterten Verehrers des neuen Sternes, der dem Kult des noch immer gewaltigen Toten feindselig gegenüberstand und dem nunmehr herrschenden Künstler einen Gefallen erweisen wollte, sind alle vier Stücke geflossen, wenn man nach einer natürlichen Erklärung sucht. Ob er dem edlen, pietätvollen und bedeutenden Toyokuni wirklich damit einen Dienst erwiesen hat, möchte ich stark bezweifeln! Dazu klingt alles zu sehr nach «Klatsch». Dem sei aber wie ihm wolle: Ein Redaktor von C muß die Stücke für wichtig genug gehalten haben, um sie seinem Texte einzuverleiben. Es wird aber noch nachzuweisen sein, daß sie wirklich aus einem andern Texte eingeschoben sind, und weshalb sie gerade an diesen Stellen stehen. Bei der «Kaufmannsgeschichte» ist das völlig klar. Sie unterbricht den klaren Zusammenhang zwischen dem Stücke der Stellungname Utamaros zu den Schauspielerporträtisten und der Yaozō-Anekdote, die unzertrennlich zusammengehören, wie sie D auch gegeben hat. Sie aber gerade an dieser Stelle einzuschieben, veranlaßte den Redaktor die Erwähnung von Toyokunis Schauspielerbildern. Um nun eine Art Verbindung herzustellen, brachte er kurz vorher die Stelle mit Nagasaki hinein, die in D völlig natürlich im Anschluß an Utamaros malerische Tätigkeit und vor der Schauspielerfrage steht. So wurde die Verwirrung in C noch größer. Um ihr aber die Krone aufzusetzen, kapselte er nun noch die Erwähnung der Erotika hinein. Wie konnte er darauf kommen? Eine Vergleichung mit D löst auch diese ganz zusammenhanglose Einschiebung und beweist zugleich die Richtigkeit unserer übrigen Konjekturen. Offenbar hat D in der «Schauspielerfrage» das Ursprüngliche, indem er Utamaros Stellungnahme mit der des Harunobu vergleicht. Ob das Diktum Utamaros überhaupt erst nach der Vita des Harunoba konformiert ist, kann ich nicht entscheiden. Auffallend ist jedenfalls das Schweigen von D. Nun fand der zusammenflickende Redaktor von C in seiner Vorlage gleichfalls die Harunobu-Parallele, in derselben oder einer andern Quelle, die auch H kannte, die Notiz über die Erotika (hi-gwa), hat beide offenbar konformiert und aus Haru-nobu («Frühlingsworte») und hi-gwa («geheime Bilder») haru-(= shun-)gwa («Frühlingsbilder, erotische Bilder») gemacht. Das schien ihm nun wundervoll zu der Erwähnung der kauflustigen Chinesen zu passen, die selbst für Erotik so sehr viel übrig haben, ja sicherlich die erotischen Darstellungen Japans formell beeinflußt haben.[1] Daß aber unsere Annahme keine gekünstelte ist, zeigt klar die Reihenfolge der Stücke in D und C, nämlich D: Chinesen — Utamaro und Harunobu, C: Chinesen — Shungwa. (cf. auch H: «Sukenobu».) Ob ich den verworrenen

[1] So wurde um 1790 ein chinesisches Shungwa in Japan durch Holzschnitt reproduziert, dessen Szenen genaue Parallelen zu den japanischen bilden.

Knoten ganz entschürzt habe, weiß ich nicht, mindestens aber habe ich die Zusammenstückelung und die Einschiebsel bei C erwiesen.

Die zuerst genannten drei Stücke hat C sehr natürlich dem Zusammenhang angeschlossen. Daß zwei davon, nämlich die Kritik über Utamaros Ausspruch betreffs der Schauspielermaler und die Stelle: «als ob es keine andern Maler gegeben hätte», Einschiebsel aus einem andern Texte sind, beweist ihre grammatische Verworrenheit. Meinem japanischen Lektor war es ebensowenig möglich wie mir, eine richtige Konstruktion in die Wortgruppen zu bringen.

Dann wird aber wohl auch das fünfte, C eigentümliche Stück von den «Ameisen» derselben Quelle entstammen. Daß es eingefügt ist, beweist wieder seine Konstruktionslosigkeit und der unklare Sinn. Was der Bericht über Utamaros Text zu seinem Yaozō-Blatte mitteilt, ist einfach nicht wahr. Ich habe den Originaltext pag. 100 f. übersetzt, wo von den «Ameisen» usw. keine Spur steht. Es würde sich aber restlos aus der Toyokuni freundlichen alten Quelle erklären lassen. Strange teilt nämlich auf pag. 48, wo er von der Rivalität zwischen Utamaro und Toyokuni spricht, eine höchst interessante Notiz mit — natürlich ohne Quellenangabe, aber jedenfalls aus einer von H abhängigen Schrift —, wonach zuerst Toyokuni die Ohan-Chōyeimon-Szene geschaffen und dann erst Utamaro, um diese Schöpfung gewissermaßen zu übertrumpfen, sein Schauspielerblatt herausgegeben habe. Ob Toyokuni, wie H angibt, diese Szene wirklich abgebildet hat, weiß ich nicht. Da die andern Quellen von den Yedo-Meistern überhaupt berichten, daß sie sie verewigt hätten, wird Toyokuni als Schauspielerspezialist gewiß darunter gewesen sein. Der Schluß von Strange aber, daß Utamaros Blatt speziell Toyokuni gegolten habe, scheitert schon an desselben Autors Parallele der beiden Yoshiwara-Werke. Denn daß diese keine Parallele bieten, haben wir pag. 125 f. genügend dargelegt. Er scheitert auch daran, daß Utamaro um dieselbe Zeit ganz freundschaftlich an einem Schauspielerwerke des Toyokuni (Nr. 527) mitgearbeitet und auch nach H mit ihm an einem gemeinsamen Werke geschaffen hat. Das wäre ihm bei einer bewußten Rivalität gar nicht eingefallen! Diese Notiz bei Strange verrät aber ganz klar dieselbe Quelle, die der Redaktor von C verarbeitet hat, nur daß dieser zu seinem «Ameisenstück» die Toyokuni betreffende Einleitung wegließ. Denn dieser verworrene Satz setzt ein den andern Meistern gegenüber feindseliges Tun des Utamaro voraus, wovon weder D etwas weiß, noch die Originalinschrift auf dem Yaozō-Blatte des Utamaro etwas sagt. Denn diese Inschrift zeigt den Meister eher als den Provozierten wie den Provozierenden. Nehmen wir dazu das D unbekannte Diktum über die Schauspielerporträtisten, das im Gegensatz zu Harunobus Ausspruch, der sich nur gegen die Mimen, aber nicht gegen ihre Darsteller richtete, einen scharfen Hieb auf die Mitmeister enthält, so wird, besonders in Verbindung mit der angefügten Kritik, auch dies an dieser Stelle als Einschiebsel wahrscheinlich — mag es historisch gewesen sein oder nicht.

Genau dieselbe Beobachtung machen wir aber an der Ikku-Geschichte! Während D die Differenz der beiden Meister völlig objektiv schildert und eher den Ikku als den Utamaro unsympathisch erscheinen läßt, fügt C aus seiner Quelle ganz parallel der Schauspielergeschichte die absprechende Kritik über den Charakter des Malers hinzu. Die Einleitung, die Strange irgendwo gefunden haben muß, daß das «Jahrbuch» nichts als ein Übertrumpfen des Toyokuni-Werkes gewesen sei, läßt der Redaktor hier genau wie bei der Schauspielergeschichte fort.

Nach diesen Kriterien sind wir in der Lage, die «Kaufmannsschrift» so ziemlich rekonstruieren und aus den andern Vorlagen von C glatt ausscheiden zu können. Ihr Thema war, die Rivalität zwischen Toyokuni und Utamaro zu ungunsten des Utamaro darzustellen. Sie begann etwa mit dem Berichte, daß der Autor auf seinen Reisen zu seinem Befremden nur immer von

Utamaro, aber nichts von Toyokuni gehört habe. Sehr zu Unrecht! Denn nur aus Eifersucht gegen Toyokuni habe der prahlerische und ehrgeizige Utamaro zwei seiner populärsten Werke herausgegeben. Das eine sei das Yaozō-Blatt gewesen, durch das er zugleich mit den andern ehrenwerten Meistern abgerechnet habe, das andere sei das «Jahrbuch» gewesen, bei dem er sich sogar großtuerisch mit dem berühmten Poeta laureatus Jippensha Ikku verfeindet habe. Denn daß sich der Maler dem Autor gegenüber stark überhoben habe, sehe der gütige Leser ja wohl ein! Die Verleger seien verblendet genug gewesen, sich um diese unangenehme Persönlichkeit zu reißen, als hätte es keinen andern Maler gegeben. Schluß: Den Göttern sei Dank, den gibt es aber! Es ist der berühmte Schauspielerporträtist Utagawa Toyokuni.

Scheiden wir nun diese stark subjektiv gefärbte Quelle aus, so bleibt in C nur ein ganz geringes Plus gegenüber D. Das besteht: 1) in der Nennung der Tōriabura-Straße als Wohnung des Jūzabrō, und darin hat C sicher das Richtige, nur daß er den ganzen Passus an falscher Stelle, nämlich am Lebensende des Utamaro, erwähnt, wo Jūzabrō längst gestorben war (daher wohl die heillose Verwirrung bei Strange, cf. pag. 119); 2) in der zweifellos richtigen, aber ebenso selbstverständlichen Erwähnung von Nagasaki. Denn Nagasaki war damals die einzige Hafenstadt, bei der die Chinesen landen konnten. Und daß die Japaner nicht nach China exportierten, sondern die Chinesen auf ihren Schiffen importierten, war wohl ebenso selbstverständlich; 3) in der Nennung des Katsura-Flusses, der ja aber mit dem berühmten Drama unzertrennlich verbunden war (cf. H). Denn daß der Redaktor von C das Schauspielerblatt des Utamaro nicht gesehen hat, beweist die falsche Wiedergabe der Beischrift des Meisters; 4) und letztens in der Erwähnung der «zahlreichen Schüler» (die hatte D nicht nötig, da er sie alle aufzählt, und zwar acht mehr als C) und in der Notiz, daß der Meister «Blumen, Vögel, Insekten und Fische» herausgegeben habe. «Blumen, Vögel und Insekten» setzen aber auch das von D zitierte «Insektenbuch» und die «Hundert Schreier» voraus, und wie es leider mit Utamaros Fischbildern steht, haben wir bereits pag. 314 gezeigt. So schrumpft das Tatsachenplus bei C fast zu nichts zusammen.

Um so erheblicher aber ist sein Minus gegenüber D. Daß er die Stelle über Utamaros vornehmen Charakter wegließ, kann bei der abschätzigen Kritik, die er aus der «Kaufmannsschrift» übernahm, nicht befremden. Daß er die Harunobu-Parallele nicht brachte, beruht, wie wir gezeigt, eher auf einer Konformation, als etwa auf der Absicht, eine spätere Erfindung des Diktums zu kaschieren. Absicht aber ist es, wenn er in der Stelle von der günstigen Aufnahme des Yaozō-Blattes durch das Publikum alles bis auf den Ausdruck «hyōban-shite», «Gegenstand öffentlicher Kritik werden», unterschlägt und dies Stück an ganz anderer Stelle einbringt, denn die Gemeinsamkeit dieses Ausdrucks mit D beweist schlagend, daß er in seiner Quelle den ganzen Passus gelesen haben muß. Am bedenklichsten aber ist die große Lücke, die bei ihm in der Taikō-Geschichte klafft. Hierüber muß er offenbar keine Tradition besessen haben, und wenn er auch an anderer Stelle unter den biographischen Daten zu Gyokuzan dies Werk als von diesem geschaffen erwähnt, aus seinem Zusammenhang an unserer Stelle kann ein unbefangener Leser nur schließen, daß Utamaro der Herausgeber dieses Buches war; und das hat denn auch Strange getan. Auf reiner Nachlässigkeit wird es beruhen, daß er an Stelle eines zweiten Taikō-Bildes eine zweite offizielle Rüge gesetzt hat, und diese Nachlässigkeit hat die seltsamsten Früchte getragen. (cf. pag. 137, Anm. 1.)

Das Gesamtresultat für die Utamaro-Biographie in C ist ein höchst ungünstiges. Wir könnten sie nach dem Gezeigten D gegenüber völlig entbehren, ohne irgendeinen Verlust zu haben. Denn der Straßenname, den sie als einziges wirkliches Plus enthält, findet sich auch in andern Quellen.

5. Die H eigentümlichen Stücke.

Wir werden der in so großer Ausführlichkeit erzählenden Quelle H nur mit Vorsicht gegenübertreten dürfen. Sie hat auf den ersten Blick sehr viel Bestechendes. Die lebhafte Art ihrer Darstellung trägt fast das Gepräge, als sei sie Berichten von Zeitgenossen und Augenzeugen entnommen. Und ganz gewiß enthält sie allen andern gegenüber manches Wertvolle. Allein bei genauerer Vertiefung machen wir verschiedene Bemerkungen, die das anscheinend große Plus wesentlich verringern. Streicht man z. B. ihre Pleonasmen und kürzt man ihre behagliche Breite auf das rein Sachliche, so schmilzt der äußere Umfang ganz bedeutend zusammen. Wie überflüssig ist z. B. die Bemerkung, daß bei der Erwähnung des «Jahrbuchs» noch einmal gesagt wird, Utamaro habe es illustriert, während dies ja schon vorher unter seinen Werken aufgezählt ist! Diese Wiederholung erklärt sich nur, wenn H aus einer Quelle schöpfte, die, wie D, erst die Differenz zwischen Utamaro und Ikku brachte, ehe sie die Werke aufzählte. Genau so überflüssig ist die Dublette der Bestrafung des Verlegers durch eine Geldbuße von 15 Kan, aber hier zeigt wiederum die Variante, daß ihm an der einen Stelle seine Brokatbilder fortgenommen, an der andern seine Druckstöcke beschlagnahmt werden, daß es sich um zwei verschiedene Quellen handelt.

H hat also sicherlich andere Berichte zusammengearbeitet. Das beweist auch der offenbare Widerspruch, der darin liegt, daß der Bürgermeister von Yedo während des Prozesses gegen Utamaro ein Edikt herausgibt und in diesem Edikt die Strafe als bereits vollzogen annimmt. Wir werden aber auch ganz bestimmte Quellen aussondern können!

Zunächst ist festzuhalten, daß H Utamaro gegenüber ganz besonders freundliche Gesinnungen hegt. Im vollsten Gegensatz zu C sieht er in der «Schauspielerfrage» den vornehmen Charakter des Meisters und lobt ihn, wo er kann. Dagegen ist im höchsten Grade auffällig, daß er berichtet, Toyokuni sei um dieselbe Zeit (der ganze Zusammenhang geht auf den Anfang des Jahrhunderts, wie wir später zeigen werden) berühmter gewesen als Utamaro, von dem die «Kaufmannsschrift» das diametrale Gegenteil berichtet. Es entspricht auch gewiß nicht den Tatsachen. Woher kann denn aber dieser Bericht stammen? Eben aus der «Kaufmannsschrift», nur daß dort der Wunsch des Gedankens Vater war! So kommt denn die merkwürdige Erscheinung, daß H die größere Berühmtheit des Toyokuni anerkennen muß, während er Utamaro für den Bedeutendern hält, und die «Kaufmannsschrift» den Namen des Utamaro als den weitaus bekanntesten schildert, während sie von der größern Gabe des Toyokuni überzeugt ist. Denn daß H diese Toyokuni freundliche Quelle benutzt hat, geht aus den Parallelstellen zur Evidenz hervor. Er hat sie sogar intensiver benutzt als C, indem er aus ihr mitteilt, daß auch Toyokuni ein Yaozō-Bild, und zwar eins der besten geschaffen habe. Aber er hat sie mit Vorsicht benutzt, ihre subjektive Aversion gegen Utamaro fortgelassen und nur objektiv gebucht, was er darin für Tatsachen hielt. So tönt bei ihm Utamaros Stellungnahme gegen die Schauspielerporträtisten in ein Loblied des Künstlers aus, so vergißt er nicht hinzuzufügen, daß sich Dichter und Maler wieder versöhnt haben, so bringt er selbst die Äußerung: «als ob es keinen andern Maler gegeben habe» so folgerichtig aus der Situation der ängstlichen Verleger heraus, daß sie völlig unbefangen klingt.

Dürfen wir diese Quelle ausschalten, so müssen wir umsomehr diejenige beachten, die H ganz zum Abdruck bringt: Das Edikt des Negishi, des Bürgermeisters von Yedo. Seine Archaismen und sein Tenor beweisen, daß es sich hier um eine wirkliche gesetzliche Urkunde handelt, und was besonders wertvoll ist: Die Urkunde ist genau datiert! Wie einschneidend ihre Wichtigkeit für die Holzschnittmeister von Yedo gewesen ist, interessiert allerdings die Be-

arbeiter der Zeit nach 1804 mehr als den Utamaro-Forscher. Denn Utamaro hat sie nur kurze Zeit überlebt. Aber einige Momente sind auch für uns von Bedeutung. Ihr erster Paragraph setzt ein Gesetz über Holzschnittpublikationen als bekannt und des öftern publiziert voraus, das wahrscheinlich aus der Zeit der shōgunalen Reformen stammen und ein Gebot enthalten haben wird, daß man sich aller kompromittierenden Anspielungen auf den Feldmarschall zu enthalten habe. Denn aus demselben ersten Paragraphen folgt, daß Utamaro wegen Übertretung eines solchen Gesetzes verurteilt worden ist. Der zweite Paragraph läßt vermuten, daß die beanstandeten Bilder des Utamaro in ihren Namensbeischriften für den Shōgun oder die Hofgesellschaft Kompromittierendes enthalten haben müssen. Am unverständlichsten ist der dritte Paragraph. Warum sollten alle 1804 erschienenen Buntdruckbücher ungesetzlich sein? Wir wagen eine Konjektur, die Licht in diese Frage bringen könnte. Im Anfang desselben Jahres waren die beiden Ausgaben des Seirō nenjū gyōji herausgegeben worden. Die schwarzgedruckte wurde sofort vergriffen, eine Farbenausgabe folgte. Konnte diese irgendwie den Groll des Stadtoberhauptes heraufbeschwören? Gewiß, das konnte sie! Denn Band I, Bild 6 (cf. pag. 175) enthielt das Bildnis eines Yedo-kami, «Oberhauptes von Yedo» (nicht offizieller, sondern von Utamaro scherzhaft erfundener Titel!), das durchaus nicht sehr geschmeichelt, sondern direkt umsympathisch war. Hatte es wirklich den Bürgermeister Negishi geärgert, sich in diesem Buche porträtiert zu sehen, so war ihm bei dem Taikō-Prozeß die günstigste Gelegenheit geboten, sich zu rächen. Um sich aber nicht lächerlich zu machen, wenn er, pro domo sprechend, gerade die Inhibierung der Ausgabe dieses Buches verlangte, erwirkte er die Erstreckung des Edikts auf alle Farbenbücher in der herodianischen Hoffnung, bei diesem Massenmord auch die gehaßte Person zu treffen. Er konnte der obersten Gerichtsbehörde ja sehr gut angeben, daß, nachdem Toyokuni, Shuntei und andere mit dem Utamaro bei der Publikation staatsgefährlicher Bücher ertappt und ihres Frevels überführt seien, vielleicht noch manche andere bedenkliche Farbenwerke in Umlauf gekommen seien, deren Autoren man noch nicht gefaßt habe. Diese Vermutung würde die auffallende Härte des Paragraphen zur Genüge erklären.

So bleiben noch die übrigen Stücke zu besprechen, die H eigentümlich sind.

Aus den Anfängen Utamaros ergibt sich nur ein neues Moment, da das Geburtsjahr, dem das nähere Datum fehlt, einfach aus dem Sterbejahr und dem Lebensalter herausgerechnet ist: Der Jugendname Ichitarō. Ob die Notiz historisch ist, weiß ich nicht. Bei den zahlreichen Namen des Utamaro, die in andern Quellen enthalten sind, ist es mindestens zweifelhaft. Ichi heißt «Markt, Marktplatz», tarō «der älteste Sohn». Hat Utamaro noch Brüder gehabt? Dann klafft von der Zeit der Selbständigmachung, also etwa 1780, bis zum ersten wieder genannten Datum (1803) eine Lücke von über zwanzig Jahren! In diese Zeit fällt gerade das Hauptschaffen des Meisters! Denn daß das Diktum über die Schauspieler sich eng an das Yaozō-Blatt schließt, bedarf keines Beweises. Auch die wichtige Notiz, daß Utamaro nach der Daimaru-shin-Straße gezogen sei, kann sich nur auf seine letzten Jahre beziehen, da zwischen der Wohnung in der Tōri-abura-Straße, die 1797 mit Jūzabrōs Tode aufgegeben wurde, und dieser Straße noch zwei andere Wohnungen genannt werden. Die Hauptmasse von H behandelt also überhaupt nur ein Jahr und neun Monate von Utamaros Leben (achter Monat 1803 bis fünfter Monat 1805), nach H seine letzte Lebenszeit. Diese kurze Spanne ist auffallend speziell beschrieben, so daß sie nach einer besondern Quelle behandelt zu sein scheint. Wichtig ist zunächst die Nennung des Dramentitels und des Kollegen des Yaozō, sowie die Angabe der spätern Namen beider Schauspieler. Nur das Datum scheint mir zweifelhaft! Denn H selbst macht es bedenklich, sicher ohne es zu wollen. Wir erfahren kaum, daß Toyokuni 1803 weit berühmter war als Utamaro, und schon sollen wir glauben, daß in demselben Jahre

Utamaro sogar über Japan hinaus so berühmt war, daß selbst die Chinesen in Nagasaki viele Tausende seiner Brokatbilder kauften! Das ist doch eine starke Zumutung! Dazu kommt, daß ja die Schauspielerbilder gar nicht erst 1803 in höchster Blüte standen, sondern über ein Jahrzehnt früher! Damals wirkte noch der gewaltige Shunshō mit seiner großen Schule, der geniale Sharaku und ebenso Toyokuni, für den sogar Utamaro in einem Schauspielerwerk mitgearbeitet hatte! Man wird also entweder die beiden genetisch eng zusammengehörigen Stücke über Utamaros Verhältnis zu den Schauspielern um ein Jahrzehnt auseinanderreißen müssen oder, wie wir es getan, das zweite Stück an das zeitlich gesicherte erste fügen und das Yaozō-Blatt bedeutend früher datieren müssen. (cf. pag. 100. Ist das falsche Sterbedatum bei C nach Go vielleicht das Datum der Aufführung?) Höchst interessant aber ist wieder Utamaros Diktum. Daß es wesentlich anders klingt, als die andern Quellen es geben, deutet schon von vornherein auf seine Unsicherheit. Die bereits angeführte Parallele mit dem Diktum des Harunobu aber zeigt schlagend seine Genesis! Es wird mindestens sowohl das Wort: «Ich bin japanischer Maler» (AB), als auch die Bezeichnung des «Bettlervolks» als aus Harunobus Worten eingetragen auszuschalten sein. Und noch mehr! Die steigernde Variante: «die Herzen von Weibern und Kindern» (cf. Goethes: «Bewunderung von Kindern und Affen») gegen C: «alt und jung, Männer und Frauen» macht die Authentie auch dieses Passus höchst verdächtig. Ja, während Utamaro in C nur von falschem Ehrgeiz und mehr ästhetischen Fragen spricht, macht er hier seinen Kollegen sogar den Vorwurf gemeiner Geldgier! So verliert das Diktum jede Spur historischer Plastik.

Der sekundäre Charakter von H offenbart sich aber am glänzendsten aus der angeblichen Beischrift zum Yaozō-Blatte. H hat von dem wirklichen Texte des Utamaro, den wir pag. 100 f. wiedergegeben haben, so wenig Ahnung wie C, ja, er steigert den angeblichen Wortlaut bis ins Gehässige. Wunderbar genug, daß er daraus auf Utamaros vornehmen Charakter schließt!

Der Hang zur Übertreibung zeigt sich gleich im folgenden Passus wieder. Utamaros Name «donnert über die Meere hinaus» (hoffentlich tut er es heute!), wo C noch maßvoll bemerkt, man «hörte ihn innerhalb der Meere»; die Chinesen kaufen «viele Tausende» seiner Bilder!

Aus ähnlichen Gesichtspunkten, aber weitaus richtiger wie C, da er den Zusammenhang eher herstellt als unterbricht, bringt nun H den Passus über die Erotika. Sollte er sich einen ähnlichen Schnitzer durch homoioteleuton (Sukenobu! siehe oben) geleistet haben wie C? Denn der Vergleich mit Harunobus Erotika lag bedeutend näher! Vielleicht aber haben wir hier die Spur einer Quelle, die fälschlich eine Parallele zwischen Sukenobus Bestrafung wegen eines erotischen Werkes und Utamaros Bestrafung gezogen hat und die ähnliche Yoshiwara-Abenteuer voraussetzt, wie die Hypothese, daß das galante Leben an Utamaros körperlicher Zerrüttung schuld gewesen sei.

Dem sei wie ihm wolle! Interessant ist jedenfalls die sich anschließende Liste von Utamaros Werken, die um vier Nummern vermehrt wird. Ob sie ernst zu nehmen ist, ist nicht ganz sicher. Denn auffallend sind die Titelvarianten Tatoe-no-furui und Yoshiwara nenjū gyōji gegen bekannte Titel, und bedenklich ist das historische Durcheinander bei der Aufzählung.

Die Irrung zwischen Utamaro und Ikku wird wesentlich anders gebucht als bei D und C. D berichtet einen ehrlichen |Streit Auge in Auge anläßlich eines Besuches des Ikku bei Utamaro und läßt die Differenz als eine definitive erscheinen. C bucht nur den Inhalt des Streites, den er wohl auch aus persönlicher Unterredung entstanden denkt, und schweigt über eine Versöhnung. H dagegen läßt eine Äußerung des Utamaro durch «Klatsch» an Ikku kolportieren, nimmt aber eine spätere Versöhnung, und zwar nach dem Taikō-Prozeß an. Die historische

Wahrscheinlichkeit spricht für D in seiner ruhigen und gemessenen Weise der Berichterstattung.

Soweit waren die Notizen von H ziemlich zweifelhafter Natur, und sein Hang zu Übertreibungen zeigte sich fortwährend. Höchst wertvoll dagegen ist seine Schilderung des Taikō-Prozesses, da sie uns manche willkommene und gesichert erscheinende Details an die Hand gibt. Da wir hier wirklich auf historisches Urgestein zu stoßen scheinen, soll Näheres im folgenden Kapitel bei den Resultaten mitgeteilt werden.

Die Erzählung von den ängstlichen Verlegern entspricht so ziemlich C und D. Das Todesdatum differiert wieder. Wir stellen die Jahreszahlen der Quellen zusammen: Go: 1754—1806. AB: 1753—1806. D: 1754—1806. HHa: 1753—1805. Wir haben uns für die am meisten bezeugte Datierung entschieden: 1753—1806.

6. Biographische Resultate aus den Quellen.

Aus Utamaros erster Wirkungszeit geben die sämtlichen angezogenen Quellen so gut wie nichts. Vergebens suchen wir auch nur nach dem Titel des «Muschelbuchs», vergebens nach dem Namen des vierten Torii. Unklar sind die Berichte über seine Zugehörigkeit zur Kanō-Schule und zu Sekiyens Atelier; nur D scheint wieder das Richtige (cf. pag. 34 f.) vorausgesetzt zu haben.

Der Jugendname, den H mitteilt, ist, da er kaum Schlüsse zuläßt, von geringerm Interesse als die Mitteilung von D, daß Utamaro dem Clan der Minamoto (Genji) entstamme, der seinen Namen von einer berühmten Adelsfamilie ebenso ableitet wie die Clans der Fujiwara und Tachibana. Es ist ja zweifellos auffallend, daß unter den neun zitierten Quellen nur D diese Notiz enthält. Aber D ist ebenso zweifellos die sachlichste aller Quellen, jedem Gerücht, jeder Hintertreppengeschichte abhold, und seine Angabe wird durch Utamaro selbst bestätigt: Seinem berühmten «Jahrbuch» (Nr. 43) fügte er ein Cachet mit «Genji» ein, wir finden das «Genji» aber auch auf Nr. 378 im Titel und das «Minamoto» vor seinem Namen auf Nr. 498 (s. d. auch über die Schreibung und bemerke, daß hier wie 498 dem Namen Utamaro das -sha beigefügt ist), woraus hervorzugehen scheint, daß er dem Umstand seiner Zugehörigkeit zu jenem Clan eine gewisse Wichtigkeit beigelegt hat.

Das Diktum des Utamaro über die Schauspielermaler, das D ganz fortläßt, wahrscheinlich, weil er zu viele Fassungen davon in seinen Quellen fand, ist historisch nicht zu fixieren. Ebensowenig nach den Quellen die Beischrift des Yaozō-Blattes, die D wohlweislich fortläßt. Gerade an den falschen Wiedergaben derselben können wir den Wert von C und H so recht messen.

Über die Berühmtheit seines Namens auch über Japan hinaus hat D sicher das Richtige einerseits gegen die Übertreibung, andererseits gegen den Toyokuni-Passus in H.

Aus den Berichten über den Streit mit Ikku geht, wenn wir nicht wieder D als dem objektivsten Berichterstatter Glauben schenken wollen, eigentlich nur die Tatsache dieser Differenz und ihr Gegenstand hervor.

Von hervorragender Bedeutung aber ist die eingehende Schilderung des Taikō-Prozesses in H und D, die uns das ganze schwierige Problem zwar immer noch nicht löst, aber doch in einem neuen Lichte zeigt. Danach entwickelt sich die Angelegenheit folgendermaßen: Der Ōsaka-Meister Ishida Gyokuzan[1]

[1] Er führte nach D und H denselben Ehrentitel Hokkyō, wie unter andern Koryūsai, cf. pag. 15. Aus CD erfahren wir, daß sein ursprünglicher Name Hisatomo, sein Rufname Shitoku war, daß er unter andern in die Schule des Tsukioka Sette ging und vom Temmei an (1781) bis zum Bunkwa wirkt, daß er 1737

hatte in der Kwansei-Zeit (1789—1800) das Heldenbuch über die Taten des Hideyoshi, des Bezwingers von Korea, illustriert und als Schwarzdruck in einzelnen Bänden herausgegeben, von denen, wie es scheint, 1804 der siebente erschien.[1] Wie diese Hefte aussahen, erfahren wir von keinem geringern als Utamaro selbst, der in einer seiner Serien (Nr. 258, Abb. Tafel 19) eine junge Dame in die Lektüre von Band VII, Faszikel 3 dieses Werkes vertieft dargestellt und damit nicht nur eine Empfehlung dieses Buches gegeben, sondern auch seine (von H später angegebene) Hochschätzung der Kunst des Ōsaka-Meisters dokumentiert hat.[2] Dies Heldenbuch erfreute sich auch in Yedo großer Beliebtheit. Nicht an der tüchtigen Kunst des Gyokuzan, sondern an dem Inhalt muß der zur Ironie neigende Utamaro irgendeinen Anstoß genommen haben, daß er einige seiner Bilder in farbigen Triptychen (nach H auch in Diptychen?) zu persiflieren beschloß und mit dieser lustigen Absicht auch den Schüler des Shunyei, Shuntei, und den Toyokuni ansteckte. Er selbst malte vier Bilder der Serie. Das erste (hier hat D wieder trotz der wesentlich kürzern Wiedergabe ein Plus gegen H!) stellte den Hideyoshi selbst unter schönen Damen dar, das zweite den Liebling und Feldherrn des Shōguns, Ishida Mitsunari, als Pagen, der jemand bei Hofe vorstellt; wer der Jemand war, ob Mann oder Weib, erfahren wir nicht; die Pointe der Ironie lag wohl in dem Knabenschopf des Ishida. Das dritte zeigte eine Palastdienerin, die (wegen eines Antrags des Taikō?) verschämt ihr Gesicht bedeckt. Der Text von D sagt, sie habe einen «langen Schaft» gehalten, was aus später anzuführenden Gründen gegen H, der aus diesem «Langspeer» den Namen Nagaye macht, das Wahrscheinlichere ist. Es ist sicherlich das Blatt, von dem Goncourt sagt, daß auf ihm der Taikō mit einer jungen vornehmen Dame karessiere, deren Name und Wappen angegeben sei. (cf. Nr. 106 und 232.) Auf dem vierten endlich war der General des Shōguns, Katō Kiyomasa, in Wehr und Waffen bei einem Weingelage unter musizierenden koreanischen Kurtisanen dargestellt, eine Szene, die die berühmte Eroberung von Korea in ganz eigenartiger Weise beleuchtet! Die ganze Gruppe entspricht wohl der von Goncourt gebuchten Serie des «Lebens des Taikō» (Nr. 232), obgleich er nicht angibt, daß sie aus Triptychen bestanden habe. Toyokuni malte dazu ein Bild mit sieben lanzenbewehrten Helden, sicherlich ebenso parodistisch wie Utamaros Beiträge. Was Shuntei dabei verübt hat, erfahren wir nicht. Daß er neben Ringern und Schauspielern auch die Helden seines Volkes darstellte, ist aus andern Überlieferungen zur Genüge bekannt. Das ganze satirische Farbenwerk wurde im fünften Monat 1804 veröffentlicht. An dem Unternehmen hatte sich Jippensha Ikku, der Dichter des «Jahrbuchs», nicht beteiligt, da er dem Utamaro noch immer grollte. Um aber hinter den andern nicht zurückzustehen und wohl um zu beweisen, daß er auch ohne Utamaros Pinsel schaffen, ja selbst illustrieren könne, gab er zu derselben Zeit ein Bakemono Taihe-ki heraus, das er mit eigenen Zeichnungen versah und das die Taikō-Geschichte durch Gespensterbilder persifliert zu haben scheint.

Der Zorn des regierenden Shōguns richtete sich gegen Utamaro als das Haupt der ganzen Sippe. Welchen Anstoß der Feldmarschallkaiser an den Blättern nahm, erfahren wir auch aus der Quelle nicht. Eine Klage des Gyokuzan gegen Utamaro (Ishida Mitsunari — Ishida Gyokuzan?) kann darum nicht angenommen werden, weil durch das Urteil auch der Ōsaka-Meister getroffen wurde, indem die

---

geboren wurde und 1812 gestorben ist und außer dem Yehon Taikō-ki noch eine ganze Reihe anderer Bücher (D zählt 9 auf) veröffentlichte. [1] Die Notizen über die Zahl der Teile und Bände differieren. [2] Sammler, die das Werk des Gyokuzan besitzen, sind in der Lage, Utamaros Blatt genauer datieren zu können, da die einzelnen Teile des Taikō-ki doch sicher mit der betreffenden Jahreszahl versehen sind.

Weiterausgabe seines nationalen Werkes völlig ungerechterweise gehemmt wurde. Suchen wir nach einer Persönlichkeit, die den Shōgun auf das Werk aufmerksam gemacht haben könnte, so führen uns unsere vorher ausgesprochenen Vermutungen auf den Bürgermeister von Yedo, Negishi. Aber wer es auch gewesen sein mag, er muß doch irgendwelche Anhaltepunkte in den Bildern gefunden haben, die den Grimm des Tokugawa-Dynasten heraufbeschwören konnten. Die spärliche Beschreibung der Blätter erschwert unsere Untersuchung ungemein. Das erste und vierte enthielt nach ihr nichts Verdächtiges. Das Ishida-Blatt scheidet auch aus, weil Ishida kaum ein Tokugawa war. Wie aber, wenn auf dem dritten Blatte die Kleider des Mädchens eins der Tokugawa-Wappen gezeigt hätten? Denn daß Goncourt Namen und Wappen des Mädchens besonders hervorhebt, verdient doch sicherlich Beachtung! Dann konnte der Feldmarschall mit Recht eine Kompromittierung einer Prinzessin seines Hauses annehmen. Wie aber schon gesagt, eine definitive Lösung der Frage ergeben auch die Quellen nicht.

Utamaro erhielt zunächst eine offizielle Rüge [1], natürlich mit einem Verbot weiterer Publikationen der Art verbunden. Er beachtete sie nicht! Er beantwortete sie im Gegenteil sofort mit einem neuen Werke. Dies muß sehr rasch entstanden sein, da das Urteil des nun beginnenden kurzen Prozesses schon am 17. Tage desselben Monats publiziert wurde.[2] Es war das berüchtigte «Kaisertriptychon». Seine schnelle Schöpfung nimmt dann nicht Wunder, wenn wir seine Darstellungen mit denen der beschriebenen Blätter vergleichen; vielleicht war es auch schon vorher in Arbeit gewesen und wurde nun erst als letztes und zusammenfassendes Bild der ganzen Serie herausgegeben. Denn es exzerpiert gewissermaßen den Inhalt von Blatt 1—3. Wie auf dem ersten Blatte erscheint der Taikō in Damengesellschaft. Der Held des zweiten Blattes, Ishida Mitsunari, ist gleichfalls dargestellt, nur daß er hier niemand vorstellt, sondern den Kopfschmuck des Feldmarschalls präsentiert. Und von dem dritten Blatte ist das Verhüllen des Antlitzes entnommen, nur daß es hier die Hofdame Yododomo tut. Am wichtigsten aber ist die Beobachtung, daß in Begleitung der legitimen Gattin des Hideyoshi ein junges Mädchen erscheint, das ihren Schirm trägt (nagaye in der Schreibung von D und H wird von Hepburne pag. 429 ausdrücklich als Stiel eines Schirmes bezeichnet!), und dessen Kleid mit den Malvenblättern des Tokugawa-Wappens verziert ist.[3]

Dieser Extrakt der eben erst inkriminierten Blätter machte das Maß voll. Utamaro wurde vor das Forum der shōgunalen Gerichtsbarkeit zitiert. Das hatte er nicht erwartet! Er war verwirrt (cf. H) und gestand, der Wirklichkeit entsprechend, ein, daß seine Bilder auf das Werk des Gyokuzan zurückgingen, ohne sich im Augenblick bewußt zu werden, daß er damit dem von ihm hochgeschätzten Kollegen bei den blindlings, ungerecht und beeinflußt urteilenden Richtern schadete.

Das Urteil war ein sehr hartes. Sei es, daß man dem Shōgun klar gemacht hatte, durch derartige Werke würden seine moralischen Reformen (cf. pag. 18 f.) aufs schwerste beeinträchtigt, sei es, daß man in den Blättern eine Satire auf intime Vorgänge bei Hofe erkannte — denn unschuldig war Utamaro ganz gewiß nicht! —, sei es, daß der Bürgermeister von Yedo auf Strafverschärfung drang,

---

[1] Das steht aus D zweifellos fest, der nach der Rüge ein zweites provozierendes Werk annimmt. Auch die verworrene Stelle bei C setzt das voraus, und selbst H, der von einem zweiten Werke nichts weiß, nimmt die Rüge gleichzeitig mit der Untersuchung an, was schon an sich sehr unwahrscheinlich ist. Wieder ist es D, der die Schwierigkeit löst. [2] H muß diese Schwierigkeit irgendwie empfunden haben, da er, ohne das zweite Werk zu erwähnen, das Dekret des Bürgermeisters als während des Prozesses ausgegangen darstellt. [3] Vgl. meine Bemerkungen dazu auf pag. 204.

sei es, daß man gegen einen frühern Regierungsbeamten doppelt schwer vorgehen zu müssen glaubte, sei es endlich, daß Utamaros Fortsetzung der Publikationen trotz der offiziellen Rüge den Gerichtshof von vornherein ungünstig für seine Sache stimmte: er wurde zu Kerker verurteilt, das Werk konfisziert, die Druckstöcke vernichtet, der Verleger mit einer Geldstrafe belegt, ja alle in demselben Jahre erschienenen Farbendruckbücher — darunter natürlich sein «Jahrbuch» — als «gesetzwidrig» erklärt. Aber die grausame Justiz des alten Japan, die den Anschauungen unsers Mittelalters gemäß nicht unschädlich machend, sondern rächend wirken wollte und mit dem Schuldigen die Unschuldigen traf, wenn sie ihm irgendwie verwandt oder zugetan waren, erstreckte sich auch auf die andern Personen, die mit dem verurteilten Werke in irgendwelcher Verbindung standen. Toyokuni, dessen Lanzenritter auf seinem Bilde vielleicht irgendeinen Tokugawa niedermachten, Shuntei, aber auch sein nicht unter den Attentätern genannter Lehrer Shunyei, der wohl nur die Schuld hatte, daß Shuntei sein Schüler war, und Tsukimaro, der als Jünger für den Meister mitbüßen mußte, wurden zu fünfzigtägigem Tragen von Handfesseln verdammt. Dieselbe Strafe traf den vom Unternehmen des Utamaro unabhängigen Ikku für sein «Gespensterbuch», und sogar das harmlose Werk des Gyokuzan wurde auf den Index gesetzt.

Nur kurze Zeit blieb Utamaro im Kerker. Man wollte die Vergewaltigung des Meisters doch nicht auf die Spitze treiben! Aber als man ihn entließ, mußten auch seine kunstgeübten Hände Eisenfesseln tragen[1], und gewiß länger, als die seiner Komplicen. Bemerkenswert ist, daß sich unter seinen Besuchern in dieser Zeit bei H die Namen der Mitverurteilten nicht finden, die doch nach Utamaros Kerkerhaft ihrer lästigen Strafe sicher schon los und ledig waren, sondern zwei Verleger und die Schriftsteller Emba und Kyōden genannt werden (C gibt von beiden Biographien und Porträts). Diesem letzten ist vielleicht auch die Bewahrung des hochherzigen Ausspruchs unseres Meisters über seine Verurteilung zu verdanken.

Was D durch seine enge Verbindung der «Verlegeraufträge» mit Utamaros Kerkerhaft stillschweigend voraussetzt und auch C trotz falscher Einkapselung der parallelen Stücke in seinen Vorlagen gefunden haben muß, wird von H deutlich ausgesprochen: Nicht das angebliche wilde Leben früherer Jahre, sondern der Prozeß und das Gefängnis haben die Kräfte des Künstlers zermürbt. Fast genau zwei Jahre hat er noch die kecke Veröffentlichung seiner Taikō-Serie überlebt, dann ward er, wie H in pietätvoll-alter Sprechweise ausdrückt, «ein Gast, der nimmer wiederkehrte».

Wie weit die Schilderung von H auf Geschichtlichkeit beruht, vermag ich natürlich nicht zu sagen. Die D-Parallelen, die aus vortrefflichen Quellen geschöpft sein müssen, sprechen für einen historischen Kern.

7. Die Maro-Sippe in C, D und H.

Ich lege in diesem Kapitel, um den Stoff nicht zu überlasten, den Text von D als den bei weitem ausführlichsten zugrunde und trage den von C und H durch ihre Buchstaben oder eckige Klammern ein.

Kitagawa Tsukimaro [Kikumaro C, H ohne Kitagawa].

[Er wirkte vom Kwansei bis zum Bunkwa[2] (C) und änderte später seinen Namen in Tsukimaro.[3] (CH).] Sein erster Name war Kikumaro[4], sein Rufname [C nur: sein Name] war [Ogawa (H)] Rokusabrō [CH] oder Sensuke,

---

[1] Auch D scheint das in seinen Ausdruck tsunagareshi gefaßt zu haben.
[2] Kwansei beginnt 1789, Bunkwa endet 1817. [3] tsuki = «Mond, Monat». [4] kiku = «Chrysanthemum».

ein Name war auch Jun, sein Beiname Shidatsu Bokutei. Auch Kwanunsei nannte er sich. Er war ein Schüler des Kitagawa Utamaro [H ohne «Kitagawa»] und malte Illustrationen zu Geschichtsbüchern [H: malte eifrig Druckvorlagen. C: Seine Druckvorlagen und Geschichtsbücher wurden beliebt]. Zuerst wohnte er in der Bakurō-Straße[1] [C ohne «zuerst»], zur Zeit des Bunkwa[2] [C: im Bunkwa. H: Bunkwa- bis Bunsei-Zeit] zog er nach [CH: wohnte er in] der Ko-Demma-Straße [CH] und in Maya-shin-michi [C], wo er Hausverwalter war. [C] Im Alter [C: in spätern Jahren. H: später] änderte er seinen Namen in [so C. H: nannte er sich] Kwansetsu und malte keine Volkskunstbilder mehr [so C. H: gab — auf]. Er stiftete [C: in diesem Jahre] dem [C: nach dem] Myōken-Tempel in Yanagi-Shima[3] ein Wandbild mit Karpfenfischen [C: Karpfen].

Kitagawa Utamaro II [CH ohne Kitagawa].

Sein gewöhnlicher [C: gebräuchlicher] Name [C: von Bunkwa bis Tempo] war Kitagawa Tetsugorō [H: Sein Anfangsname ist unbekannt]. Er wohnte in der Bakurō-Straße[4] [C] und nannte sich Koikawa Shunchō II[5] [so C. H: übernahm den Namen]. Nachdem Utamaro I gestorben war [H: später], heiratete er dessen Gattin [H: die Witwe, C: die Gattin des Utamaro I] und nannte sich Utamaro II [H ohne «Utamaro»]. Obschon er in der Brokatmalerei [H: zur Zeit des Tempo[6]] ungeschickt war [CH], soll er doch ein geschickter Kalligraph[7] gewesen sein.

Kitagawa Shikimaro[8] [CH ohne Kitagawa].

Sein gewöhnlicher [so H. C: gebräuchlicher] Name war Tōkaihayashi Heiyeimon [so C. H fügt noch ein Zeichen ein]. Er war Schüler des Utamaro. Er wohnte [H: in den Jahren des Bunkwa[9]] im Ko-ishi-Kawa-(Viertel an der) Sui-michi-Brücke [CH] und malte in der Zeit des Bunkwa Brokatbilder [C].

Shiojo [H].[10]

Vielleicht Tochter des Kitagawa Utamaro, aber es muß noch nachgeforscht werden.

Kitagawa Hidemaro [C ohne Kitagawa].

Er war Schüler des Utamaro. Er wohnte vor dem Inari-(Tempel)[11] in Shitaya-yanagi [C nur: Shita-Ina] und malte [C: machte] in der Zeit des Bunkwa[9] Brokatbilder [C].

Kitagawa Yukimaro (I) [C ohne Kitagawa].
Kitagawa Kitamaro.
Kitagawa Kanamaro.
Kitagawa Michimaro.
Kitagawa Toshimaro (I) [C ohne Kitagawa und als Kikumaro-Schüler].
Kitagawa Hanamaro.[12]

---

[1] Utamaros letzte Wohnung lag darin. [2] Beginnt 1804; sicher nach dem Tode des Meisters gemeint, dessen Wohnung und Atelier Koikawa Shunchō II Utamaro II in Besitz nahm. [3] Yanagi-shima = «Weideninsel». Der Ort lag in der Nähe von Yedo. Auf dem Grundstück desselben Myō-ken-Tempels wurde dem Toyokuni I zwei Jahre nach seinem Tode, 1827, von einer Anzahl seiner Schüler ein Denkmal mit auf sein Leben und Schaffen bezüglicher Inschrift errichtet. [4] Hiernach also schon, wie Kikumaro, zu Lebzeiten des Meisters. Sicherlich hat er vorher in dem Ko-Ishikawa-Viertel gewohnt. cf. pag. 49 und das zu Shikimaro Gesagte. [5] Dazu stimmt unsere Annahme pag. 49 vortrefflich. [6] 1830—1843. [7] «shōdō», eigentlich «Brief». Die Kalligraphie erfreute sich einer ähnlichen Schätzung wie die Malerei. [8] shiki = «Gesetz, Gebrauch, Ordnung». [9] 1804—1817. [10] shio = etwa «Ewigkeit», jo = «Weib». [11] Inari, der Reisgott; cf. pag. 127, Anm. 3, pag. 253. [12] yuki = «gehen», kita = «Norden», kana = «gut, richtig», michi = «Weg, Straße», toshi = «Jahr», hana = «Blume». Zu Kanamaro cf. Nr. 412.

Diese sechs Genannten waren Schüler des Utamaro. Von ihnen ist nichts überliefert.

Kitagawa Konomaro.[1]

Er war ein Schüler des Utamaro. Von ihm ist nichts überliefert.

Kitagawa Minemaro.[2]

Er war ein Schüler des Utamaro I. Über ihn ist nichts überliefert.

Tanimoto Tsukimaro.

Er war ein Schüler des Kitagawa Utamaro, lebte in Kyōto und malte Lesebücher und Brokatbilder.

Ukiyo Funamaro.[3]

Über ihn ist nichts überliefert.[4]

Kitagawa Yukimaro[5] (II) [CH ohne Kitagawa].

Sein gewöhnlicher Name war Tanaka Zensabrō. Er nannte sich auch Bokusentei Keitansha und anders. In spätern Jahren war er Daimyats-Vasall in (der Stadt) Takada in (der Provinz) Eshigo. Er ging in die Schule [H: war Schüler] des Bokutei Tsukimaro[6] [H: des Kikumaro. So auch C] und studierte dessen Malereien. Später [CH: gab er das Malen auf und] wurde er Verfasser von Humoresken[7] [C: Schriftsteller. H: Romanschriftsteller]. Er starb im dritten Jahre des Ansei am fünften Tage des zwölften Monats [so auch H, der unter anderm hinzufügt: Bokusentei Yukimaro ist derselbe] im 60. Jahre seines Lebens.[8]

[H: Yoshimaru.[9]

Er war ein Schüler des Kikumaro. Anfangs nannte er sich Yamagawa[10] oder Utagawa. Er ging auch in die Schule des Kitao Masayoshi[11] und nahm den Namen Shigemasa an. Er hatte aber einen ungeschickten Pinsel und fand keinen Anklang.]

Toshimaro (II)

(wird bei D mit 21 andern Meistern als Schüler des Yoshitoshi[12] genannt).

Die Ausbeute aus allen drei Quellen über die Maro-Sippe ist nicht groß. Auch hier entscheidet wieder ein flüchtiger Blick zugunsten der genauern Kenntnis von D. C gibt nicht ein einziges striktes Datum, D bei Yukimaro II sogar Geburts- und Sterbejahreszahl (die letzte auch H). Die Ungenauigkeit der Wohnungsangabe sub Hidemaro von C gegenüber D ist für die Quelle höchst charakteristisch. (cf. pag. 348, Anm. 3.) H kennt den Mitarbeiter des «Jahrbuchs» überhaupt nicht. Höchst wertvoll für die Utamaro II-Forschung ist die Nennung des Ko-Ishikawa-Viertels bei allen Quellen sub Shikimaro. (cf. pag. 49.) Gegen die pag. 143 ff. aufgezählten Utamaro-Schüler erscheinen als neue Namen Kitamaro, Toshimaro I, Hanamaro, Konomaro und eine Shiojo (DH), von der D die Vermutung ausspricht, daß sie eine Tochter des Meisters gewesen sei. Daß nähere

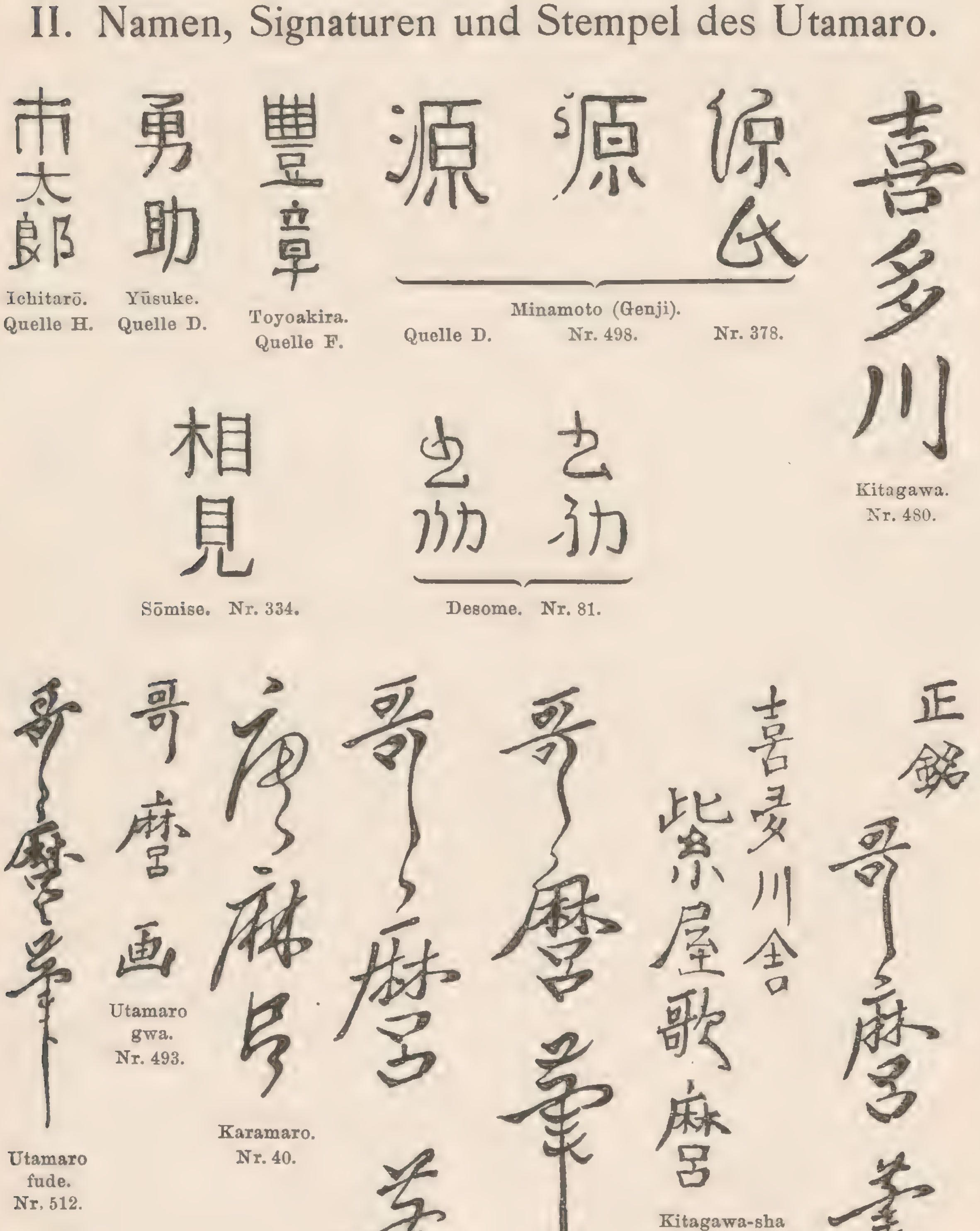
[1] kono = «dieser». Auffallend, vielleicht verschrieben, siehe unten. [2] mine (das Zeichen für «Berg» nicht über, sondern neben das andere Zeichen gesetzt) = «Bergrücken». [3] funa = «Schiff». [4] Auch nicht, daß er Schüler des Utamaro war. Dagegen spräche auch der Vorname. [5] yuki = «Schnee» im Unterschied zum Namen des andern Yukimaro. [6] Nach AB des Tanimoto Tsukimaro, cf. pag. 143. [7] Das On-Zeichen = tawamure, «scherzen» usw. [8] Demnach ist er 1797 geboren, 1856 gestorben und war bei Utamaros Tode neun Jahre alt. [9] yoshi wird in Stranges Signaturenverzeichnis anders geschrieben als bei H; maru = «Kreis». cf. pag. 187, Anm. 1. [10] «Bergstrom». [11] Kitao Keisai Masayoshi, Schüler des Shigemasa, beginnt etwa 1780, stirbt am 21. Tage des dritten Monats 1824. [12] Yoshitoshi, ein Kuniyoshi-Schüler, wirkte im Ansei (1854—1859). Demnach könnte Toshimaro II heute noch leben.

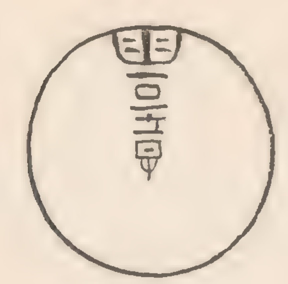
Notizen fehlen, ist umsomehr zu bedauern, als sich Damen nicht allzuhäufig mit der Holzschnittkunst beschäftigt haben. (cf. pag. 109.) Sie wird bei H hinter Kikumaro und Shikimaro vor Utamaro II, von D auffallenderweise drei Seiten vor Utamaro genannt.[1] Dagegen fehlen in allen drei Quellen Yoshimaro (cf. den Kikumaro-Schüler Yoshimaru bei H), Takemaro, der ihnen als Mitarbeiter am «Jahrbuch» hätte bekannt sein müssen, wenn nicht das etwas ähnlich aussehende Hanamaro bei D eine Verschreibung des Namens ist, Isomaro (vielleicht ist Konomaro dafür verschrieben), der sehr bekannte Chikamaro und Toyomaro. Auch über einen Ashimaro erfahren wir nichts; ebensowenig wird Kunimaro, der sich auf seinen Blättern einen Schüler des Kunisada nennt, durch seinen Namen aber ebenso als Anhänger des Meisters dokumentiert, von dem sein Lehrer soviel genommen, auch nur erwähnt. Das Plus aber ist darum leider wenig wichtig, als wir außer den Namen nichts von diesen Utamaro-Schülern erfahren.

Interessant sind die Notizen, daß sowohl Kitagawa Tsukimaro, der später wo anders Hausverwalter wurde, als auch Utamaro II in der Bakurō-Straße, also in nächster Nähe des Ateliers ihres Meisters, oder in demselben wohnten; daß Kitagawa Tsukimaro dem Myōken-Tempel von Yanagi-shima ein Karpfenbild stiftete, welches sich doch, aus der Erwähnung bei zwei Quellen zu schließen, eines gewissen Rufes erfreuen mußte; endlich daß Tanimoto Tsukimaro in Kyōto lebte. Das ist aber außer einigen belanglosen Eigen- und Straßennamen so ziemlich alles, was die Quellen ergeben. Bemerkt sei noch, daß C in der Biographie des Ikku Notizen über Shikimaro und Yukimaro bringt. Auf weitere Schlüsse über die Utamaro-Schüler müssen wir an dieser Stelle verzichten.

[1] Die Arrangierung bei D könnte vermuten lassen, daß hier eine Verwechslung mit der malerisch tätigen Gattin des Meisters (cf. pag. 107 ff.) vorliegt.

II. Namen, Signaturen und Stempel des Utamaro.

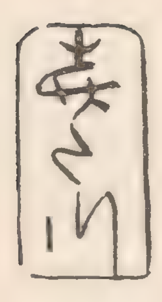




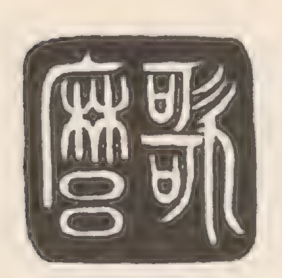
Toyoakira.
Rot. Nr. 493.



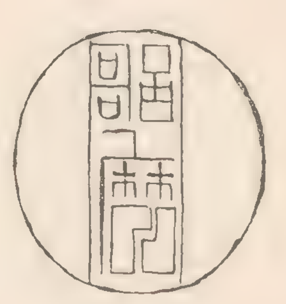
Jisei Ikke.
Nr. 23. 480.



Kitagawa.
Nr. 199.



Utamaro.
Nr. 26.



Utamaro.
Rot. Nr. 369.



Hon-ke.
Rot. Nr. 402.



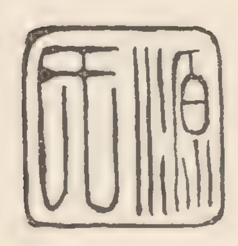
Uta?
Nr. 357.



Uta?
Nr. 356.



Utamaro.
Nr. 43.



Genji (Minamoto).
Nr. 43.

III. Die häufigsten Verleger-, Holzschneider- und Druckersignets auf Utamaros Werken.

Da auf diesem Gebiete fast alle Vorarbeiten fehlen, wären genauere Bestimmungen äußerst notwendig.

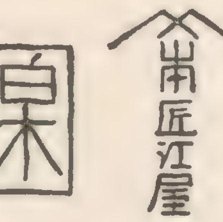

Tsutaya Jūzabrō.

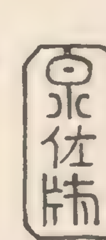

Tsuruya Kiyeimon.


Murataya Jihe.

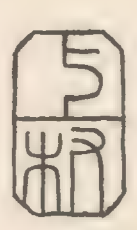

Maruya Jimpachi.

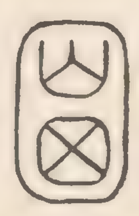

Matsumura Yahe.

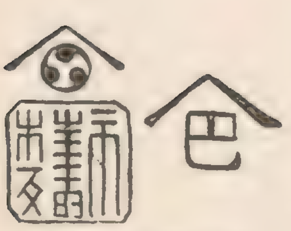


Isumiya Ichibei.


Yamamoto Omiya.

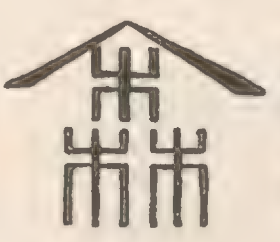
Isumisa.


Jō (Ue).


Yamada.


Nishimura Yohachi Yeijudō.


Kawagen.


Mori.


Yuwatoya Gempachi oder Kisabrō (Yuwachō).



Waka. Yesakiya. Fuji. Yamakami. Sen. (Yama-) Hisa. (Yama-) Kuchi. Ushi?

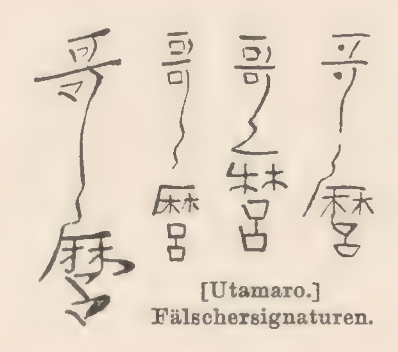
IV. Die Namen der Maro-Sippe.[1]

道麿	行麿	菊麿	月麿	谷本	秀麿	竹麿	豐麿	式麿	磯麿	峰麿	芦麿	國麿
Michimaro.	Yukimaro I.	Kikumaro (II?) (Quelle H.)	Tsukimaro I. II.	Tanimoto.	Hidemaro.	Takemaro.	Toyomaro.	Shikimaro.	Isomaro (?).	Minemaro.	Ashimaro. (Strange.)	Kunimaro. (Strange.)

可麿	可麿	周麿	美麿	雪麿	千代女	北麿	年麿	花麿	此麿	船麿	美丸	二世歌麿
Kanamaro. (Strange.)	Kanamaro. (Quelle D. Nr.412.	Chikamaro.	Yoshimaro (?).	Yukimaro (II). (Quelle D.)	Shiojo. (Quelle DH.)	Kitamaro. (Quelle D.)	Toshimaro I. II. (Quelle D.)	Hanamaro. (Quelle D.)	Konomaro. (Quelle D.)	Funamaro. (Quelle D.)	Yoshimaru. (Quelle H.)	Utamaro II. (Quelle DH.)



Vermutlich Kikumaro I. Vermutlich Kikumaro II. cf. pag. 132, Anm. 1.



[Utamaro.] Fälschersignaturen.

[1] Über die ohne Notiz aufgenommenen Namen findet sich Genaueres in Teil I. Eine historische Ordnung wird erst möglich sein, wenn die ganze Gruppe speziell bearbeitet ist.



V. Die Werke des Utamaro, soweit sie in Teil I genannt sind.

Links Nummer des Werkes; abgebildete Werke halbfett gedruckt; in eckigen Klammern die Nummer der betreffenden Tafel; rechts Seitenzahl.

VI. Alphabetisches Verzeichnis der japanischen Titel der Werke des Utamaro.

(Die Zahlen geben die Nummern des zweiten Teiles an. Ohne Zahlen sind die von Quelle H angegebenen Werke gebucht.)

VII. Originaltitel von Werken des Utamaro, nach den Nummern des zweiten Teiles geordnet.

20. 繪本詞の花

21. 繪本江戸爵

23. 繪本譬喩節

24. 繪本天の川

26. 繪本駿河舞

28. 繪本吾妻遊

29. 繪本武将一覧

30. 繪本武将記録

31. 繪本八十宇治川

32. 繪本吾妻抉

37. 繪本狂月望

38. 繪本銀世界

39. 普賢像

42. 繪本四季之花

43. 青樓繪抄年中行事

44. 繪本花の雲

60. 繪本江戸錦

62. 歌枕

72. 行道恋濃婦登佐男

73. 繪本笑上戸

74. 繪本孳佐鴛鴦

76. 艶本葉男婦舞喜

83. 風流子寶船

106. 太閤五妻洛東遊快之圖

116. 都芳野山之風景

167. 江戸名物錦画耕作

276. 江戸み花娘浄瑠璃

277. 當世出世娘

278. 當世娘六哥仙

280. 婦人手業操鏡

281. 婦人手業拾二工

271. 女風俗よきこのめ

272. 名人一代五十三次

273. 風俗三人酔

274. 婦人泊り客之図

275. 娘日記色恋之図

258. 教訓親の目鑑

259. ゑ色う浮世絵

264. 女織蚕手業草

268. 名婦詠歌

269. 咲分言葉の花

244. 實競色乃美名家見

245. 千話鏡月の村雲

246. 逢身八契

247. 流行模様哥麿形

繪の姿見

238. 音曲恋の操

240. 風流五葉の松

241. 當世恋哥八契

243. 道行三幅對

217. 高名美人見立忠臣蔵

220. 忠臣蔵

222. 五色染六歌仙

228. 百そのかたり

230. 画ちゑ手本

180. 青樓雪月花

193. ゑ為も合世

196. 青樓仁和嘉 二の替

197. 浮世祭禮

216. 忠臣蔵六段目

六家撰

356. 北國五色墨

359. 名取酒六家選

362. 風流七小町

364. 當時全盛似顔揃

340. 婦人相學拾躰

345. 美人面相拾躰之圖

346. 名所風景 美人十二相

351. 當世女風俗通

353. 高名美人

325. 風流子寶合

326. 名妓名郎顔見世

328. 風流又芸の花

333. 婦女人相十品

334. 婦人相學十躰

306. 六玉川月眉墨

308. 近代七才女詩歌

310. 兒戯意乃三笑

311. 當世子供六歌撰

322. 七變化子寶遊

299. 風俗美人時計

300. 夏の日時計

303. 當世子供八契

304. 當世子之月草

305. 錦自慢子寶見合

294. 當世十二月

295. 十二月色紙和歌

296. 風流四季花遊

297. 青樓十二時

298. 娘日時計

282. 風俗三段娘

283. 風流四季遊

284. 浮世見立六玉川

287. 夏衣冬衣當世美人

293. 十二支…月

417. 青樓仁和賀美人合

418. 遊君和哥三人

425. 江戸名所遊

471. 七福美人器量競

412. 青樓仁和嘉

414. 吉原仁和嘉

415. 青樓仁和嘉女藝者之部

416. 青樓仁和嘉全盛遊合鏡

399. 遊君名衣合せ

402. 五人美人愛敬競

408. 青樓仁和賀

411. 青樓仁和嘉女藝者 二の替り

388. 名合罕子以美人

390. 遊君鏡八契

391. 青樓美人名花合せ

396. 青樓七小町

397. 青樓[illegible]君

377. 遊君之藝者見合せ

383. 名競五節遊よせ

384. 遊君自筆額雛形

370. 錦織歌麿形新模様

372. 通郭戯八景

374. 艶中八仙

375. 當勝美人生花合

376. 遊君出そめ初衣裳

365. 名君樂屋姿

366. 青樓歌舞伎妓やつし画尽

367. 青樓手取八契

368a. 當時全盛美人揃

筆の鞘

美人競

二十四孝

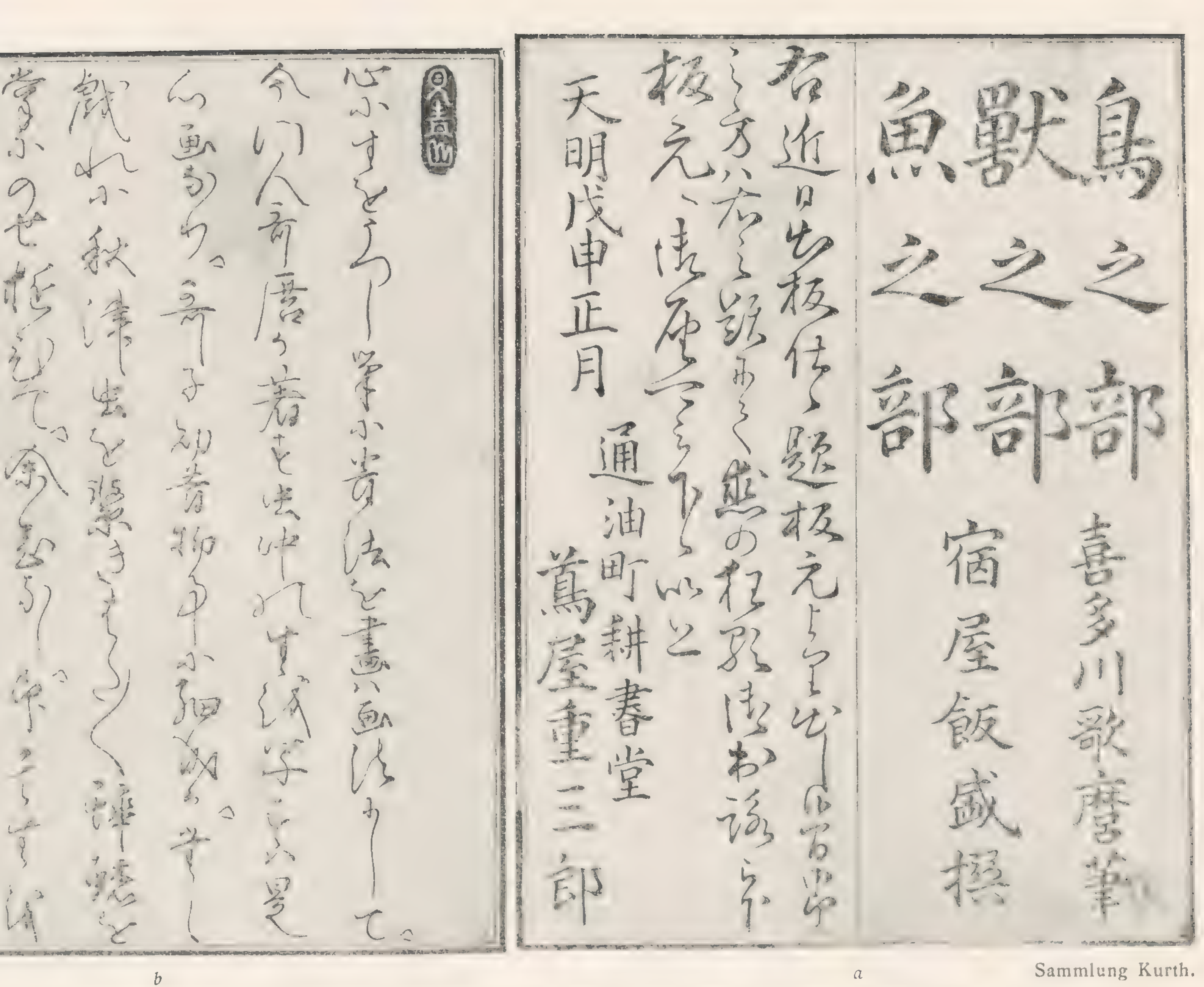
Quelle H. 數寄屋釜

482. 百千鳥狂歌合

482. 繪本百千鳥

481. 繪本虫撰

480. 潮干のつと



Sammlung Kurth.

Prospekt naturhistorischer Werke in Jūzabrōs Verlage und erste Seite von Sekiyens Nachwort zu Utamaros Yehon mushi erabi (Nr. 481, pag. 59 ff.) von 1787/1788.





百人一首 古今狂歌袋 狂哥師像自詠 さいしき名入 全一冊

五十人一首 東都曲狂歌文庫 当時狂哥師像自詠 さいしき名入 全一冊

繪本むしゑらみ さいしき名入 むしの生うつし 全一冊

卅六歌仙 狂歌合 汐干のつと さいしき名入 貝の生うつし 全一冊

狂歌 春遊 繪本和歌夷 さいしき名入 狂哥入 全一冊

青樓 遊君 美人合自筆鏡 さいしき名入 全一冊

三十六番 狂歌合 繪本百千鳥 さいしき箱入 諸鳥生うつし お後 二冊

繪本銀世界 さいしき箱入 雪中絵づくし 全一冊

繪本狂月望 さいしき箱入 月の名所づくし 全一冊

繪本普賢像 さいしき名入 花の名所づくし 全一冊

繪本武者鞋 さいしきすり 全二冊

画図勢勇談 石燕筆 全三冊

繪本琵琶湖 全三冊

繪本松の志らべ さいしきすり 全一冊

東都 名所 繪本江戸爵 さいしきすり 全一冊

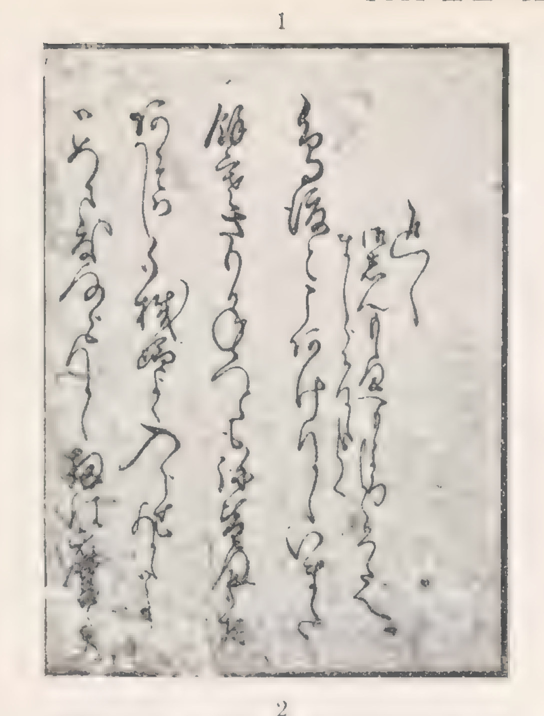
書林 通油町南側中程 蔦屋重三郎 版

Sammlung Jaekel.

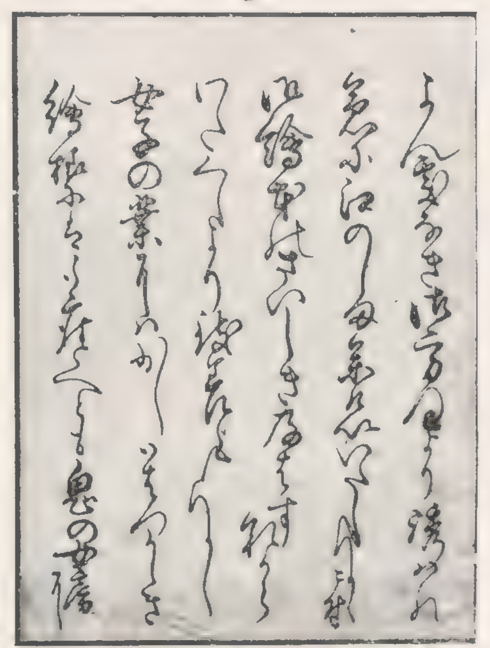
Anzeigeblatt des Verlegers Jūzabrō mit Werken des Utamaro und Sekiyen im Yehon matsu no shirabe (Nr. 40, pag. 169) von 1795.



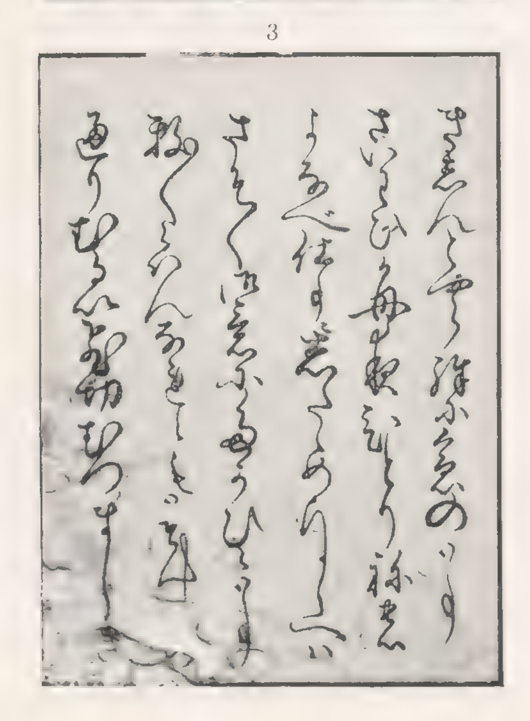
1



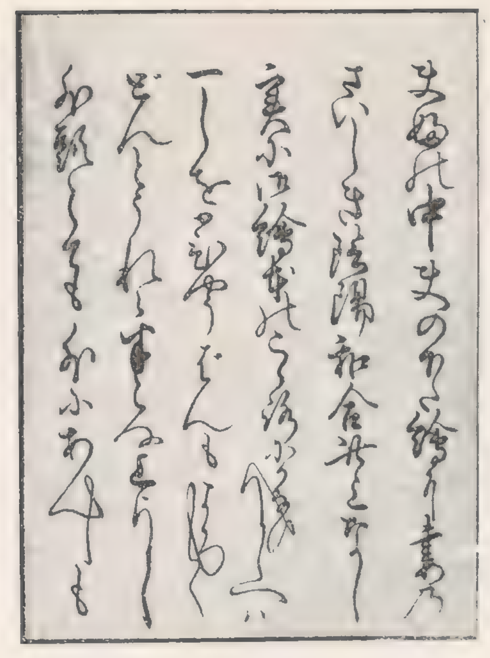
2



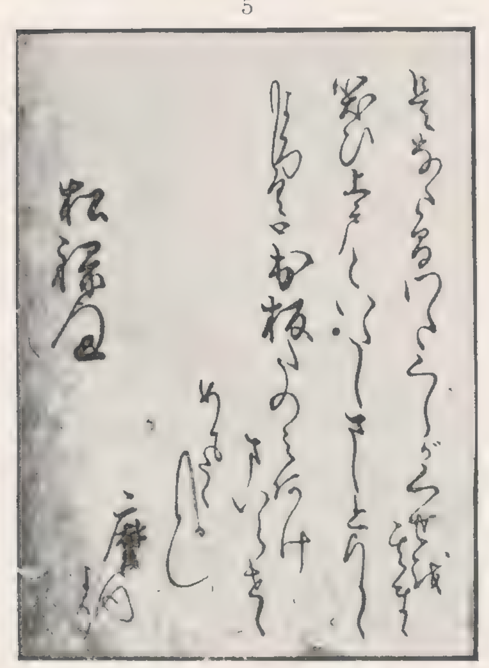
3



4



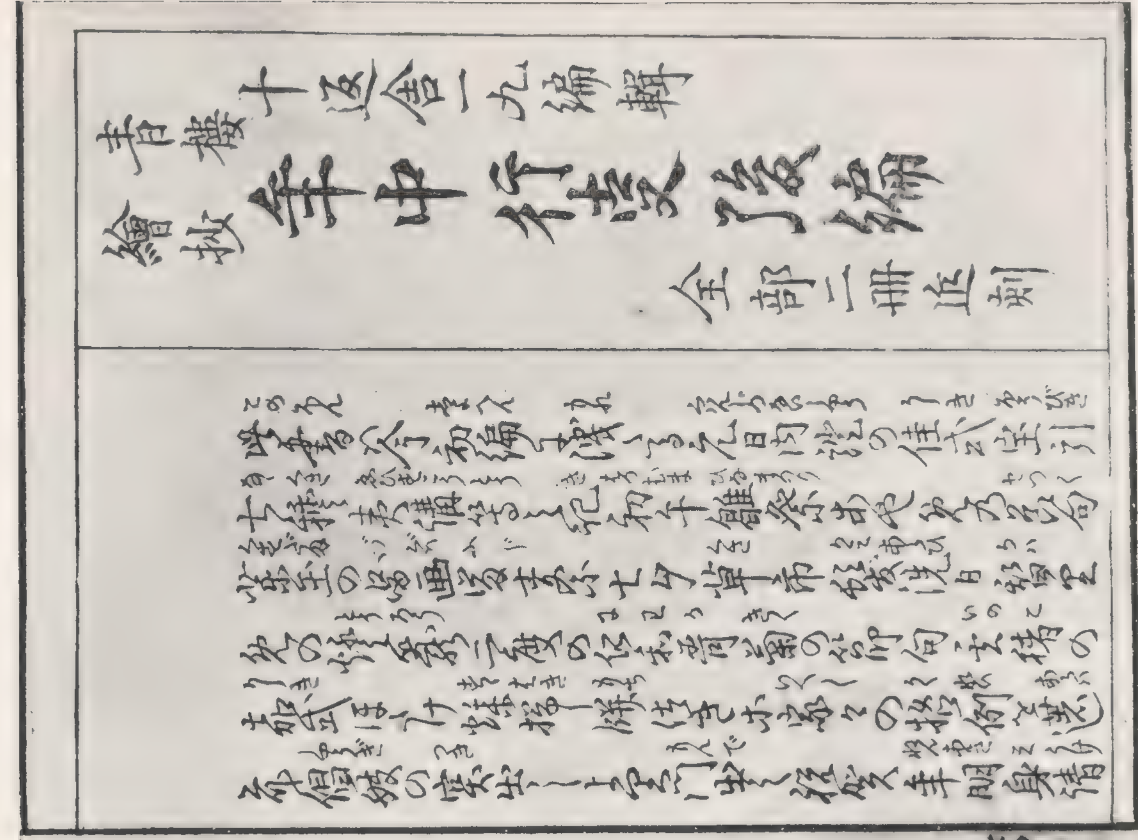
5



Sammlung Kurth.

Brief der Gattin des Utamaro an den Verleger des Yehon warai jōgo (Nr. 73) an Stelle des Vorworts dieses Werkes. (Pag. 105 f.)





b a

Nachwort des Jippensha Ikku zum Seirō-yehon: nen-ju gyō-ji (Nr. 43, pag. 127 f.) Anfang 1804.

A. Brockhaus-Leipzig.



江戸繪師
喜多川舍
紫屋歌麿筆
校合門人 喜久麿 秀麿 竹麿

彫刻 藤一宗

摺工 霍松堂 藤右衛門

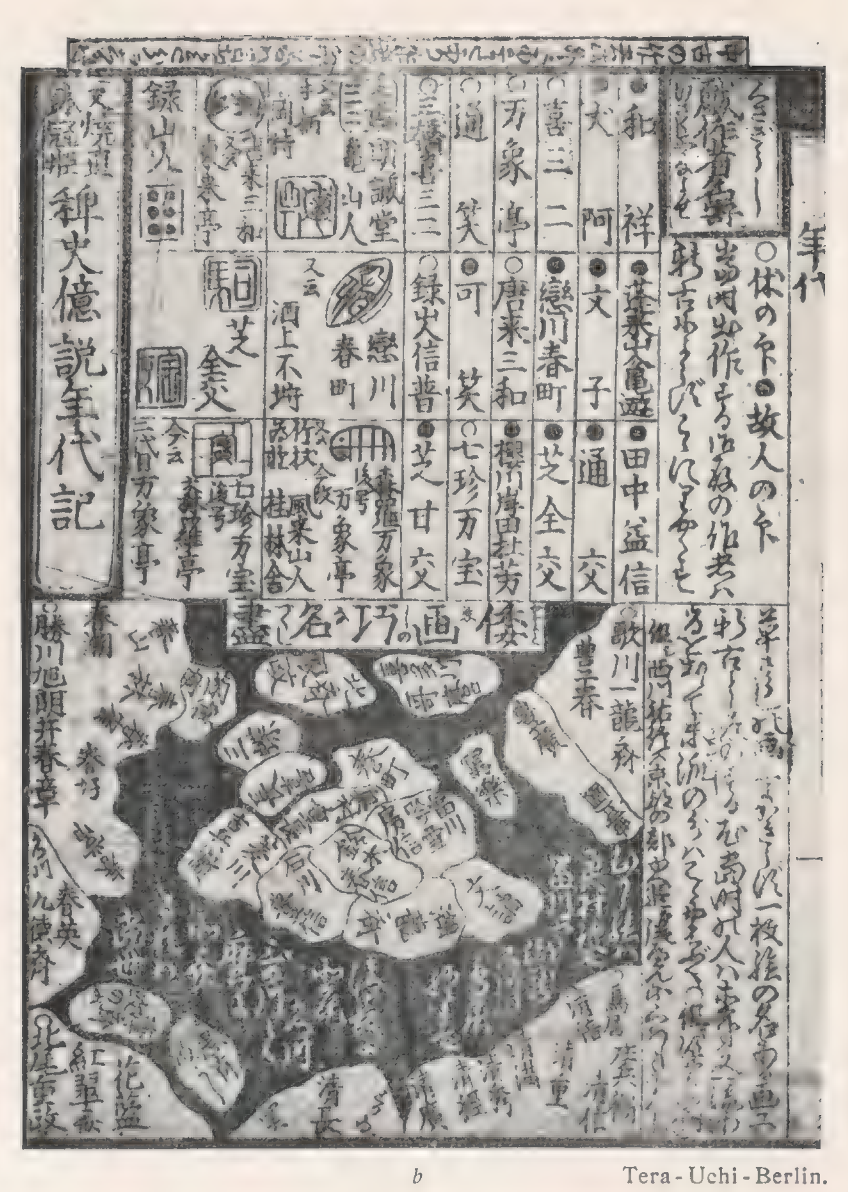
享和四歳甲子蒼陽發兌

書房 東武日本橋通四町目
上總屋忠助壽櫻

A. Brockhaus-Leipzig.

Schlußseite des Seirō-yehon: nen-jū gyō-ji
(Nr. 43, pag. 171 f) von 1804.





a Tera-Uchi-Berlin. *b* Tera-Uchi-Berlin.

Zwei Seiten aus Shikitei Sambas „Buchōhō-ki“ (Quelle G), cf. pag. 9f.

a: Typen der Frühzeit des Utamaro (rechts und links; der Mann in der Mitte nach Shunyei). *b:* Die „Künstlerlandkarte“.



VIII. Alphabetisches Namensverzeichnis.

(Es sind nur historische Namen aufgenommen. Die Namen und Selbstbezeichnungen des Utamaro sind halbfett gedruckt. Die Nummern bezeichnen die Seitenzahlen. Ks = Künstlerschulname. Wo nähere Bezeichnung fehlt, ist der Träger des Namens ein Holzschnittmeister.)

IX. Berichtigungen.

Noch während der Drucklegung kamen mir verschiedene japanische Namen zu Gesicht, die ich vorher nur aus nichtjapanischen Quellen kannte. Ich habe dann auf spätern Bogen ihre Quantitäten korrigiert. Bei allen Namensquantitäten (z. B. Kanō, Tetsugorō) entscheidet das Namensregister. Der Straßenname ist immer Bakurō zu lesen.

Der Verlegername ist immer Ichibei statt Ishibei zu lesen.

Für die Wappenpflanze ist immer Paulownia für Glyzine zu setzen (z. B. pag. 202).

pag. 31, Zeile 4 lies: Shioku für: Shioke.
» 37, Anm. 1, Zeile 2 lies: Hanjūrō für: Koshin.
» 49, Anm. 2, Zeile 2 lies: Ko- für: Koi-.
» 111, Zeile 13 lies: Shizuka für: Shikuza.
» 153, Zeile 8 v. u. lies: Toyoakira für: Toyoaki.
» 172, zu Zeile 5 ff. Ich habe mich überzeugt, daß das Signet Genji zu lesen ist.
» 239, Zeile 9 v. u. sind die Zahlen III und 7 in VII und 3 umzustellen

Druck von F. A. Brockhaus, Leipzig.








SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 01675 9094